Andreas Rumpfhuber

Architektur immaterieller Arbeit

kollektive gestalten
Band 1

TURIA + KANT

Architektur immaterieller Arbeit

Andreas Rumpfhuber

Architektur immaterieller Arbeit

Band 1 der Reihe:
kollektive gestalten
Herausgegeben von Andreas Rumpfhuber, Johan Frederik Hartle

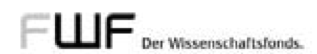
Turia + Kant, Wien

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Bibliographic information published by Die Deutsche Nationalbibliothek

The Deutsche Bibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the Internet at http://dnb.d-nb.de.



Veröffentlicht mit Unterstützung des Austrian Science Fund (FWF): [PUB 49-G21]

ISBN 978-3-85132-705-2

Grafik Design: Astrid Seme, Studio und grafisches Büro, Wien
Satz: Johannes Lang
Lektorat: Dr. Wolfgang Fasching

Verlag Turia + Kant
A-1010 Wien, Schottengasse 3A/5/DG1
D-10827 Berlin, Crellestraße 14
info@turia.at | www.turia.at

Teil 1: Mobilisieren

Teil 2: Einrichten

Das vorliegende Buch ist die überarbeitete Version meiner gleichnamigen Dissertation, die ich 2009 an der Königlichen Dänischen Akademie der Künste in Kopenhagen erfolgreich verteidigt habe. Erst durch ein DoktorandInnenstipendium der Schule für Architektur und des Dänischen Zentrums für Designforschung wurde diese Arbeit ermöglicht.

Eyal Weizman und der Studiengruppe des roundtable.kein.org will ich für ihre Gastfreundschaft, ihre intellektuelle Auseinandersetzung und ihr ausdauerndes Engagement in den Seminaren danken. Das Format des DoktorandInnenseminars am Goldsmiths College in London hat mich und die vorliegende Arbeit nachhaltig geprägt. Besonders Bea Gibson, Ines Schaber, Celine Condorelli und Susan Schuppli sind mir mehr als nur wunderbare Kolleginnen geworden.

Henrik Oxvig möchte ich für die zahllosen inspirierenden Diskussionen und seine Offenheit sowie seine theoretische Expertise bei der Betreuung danken. Juliane Rebentisch gilt hier jedoch mein größter Dank. Ohne die wirklich wunderbare, engagierte und jederzeit wohlwollende, aber dennoch kritische Dissertationsbetreuung, ihre Ernsthaftigkeit und ihr Verständnis, die sie meiner Arbeit und mir entgegengebracht hat, und ihren oftmals pragmatischen Rat würde die Arbeit anders aussehen. Bedanken will ich mich auch bei meiner Prüfungskommission, die mir wertvolles Feedback gegeben hat und den Text in fundierter Weise mit mir diskutierte. Dag Pettersons, Nikolaus Hirschs und vor allem Helmut Draxlers Kritik war die Grundlage für meine nun vorliegende Überarbeitung.

Es stimmt mich traurig, dass meine Frau Gudrun Ankele die Publikation nicht mehr erlebt. In der Endphase unserer beider Dissertationen hatten wir uns kennen und lieben gelernt. Sie war mir seither der liebste Mensch, meine scharfsinnigste Kritikerin und meine vorbehaltloseste Unterstützerin.

Das Buch ist unserer gemeinsamen Tochter Ida gewidmet.

„Die Welt ist Arbeit."

Einleitung

— Antonio Negri, Michael Hardt:
Die Arbeit des Dionysos

Entgegen dem Diktum vom Ende der Arbeit, ja sogar trotz diverser Modelle realisierbarer Utopien wie der 20-Stunden-Woche oder der Grundsicherung dreht sich das Leben in unseren Gesellschaften weiterhin um Arbeit. Vor allem in den westlichen Industrienationen wird die Sphäre der Arbeit seit den 1960er Jahren zunehmend diffus.[1] Sie durchdringt alle Bereiche menschlicher Tätigkeiten, Arbeitszeit wird mit Freizeit vermischt, Aus- bzw. Weiterbildung und Arbeit im engeren Sinn werden zunehmend ununterscheidbar, Privatleben und *Vita activa* vermengen sich. Mit ihren organisatorischen und juristischen Konstruktionen und einhergehend mit populären (neoliberalen) Diskursen werden unter dem Druck des Imperativs globalen Kapitals bestehendes Arbeitsrecht sowie Pensions- und Versicherungswesen radikal in Frage gestellt und aggressiv umstrukturiert. Das ehemalige Prinzip der Gleichräumigkeit und Gleichzeitigkeit von Arbeitsprozessen sowie der funktional eindeutigen Zuschreibung von Produktionsräumen löst sich mit den aktuellen Arbeitsorganisationen dieser diffundierenden, sich immaterialisierenden Arbeit auf. Die Produktionsmodi und Produktionsmittel bedingen heute nicht zuletzt andere arbeitsräumliche Figurationen, die sich permanent neu und in noch beispiellosen Formationen manifestieren. Den räumlichen Organisationen dieser zunehmend immateriell werdenden Arbeit widmet sich dieses Buch.

Räume der Produktion

Von Beginn an organisiert die Architektur der Moderne Räume der Produktion, formuliert organisatorische, strukturelle wie symbolische Ordnungen, die nach innen wie nach außen wirken. Exemplarisch seien die königliche Saline *Chaux* (1771–1779) von Claude-Nicolas Ledoux, das sozialutopische Arbeiterprojekt *New Harmony* (1825–27) von Robert Owen und seinem Architekten Stedman Whitwell, aber auch *Boodle's* (1762) oder der *Athenæum Club* (1824) in London genannt. Als idealtypische Modelle der Moderne bilden sie das Paradigma einer Architektur der Arbeit. Sie umschließen

1 Vgl. u. a.: Yann Moulier Boutang: Vorwort, in: Thomas Atzert (Hg.): Toni Negri, Maurizio Lazzarato, Paolo Virno. Umherschweifende Produzenten, ID Verlag: Berlin 1998; Luc Boltanski, Ève Chiapello: Die Arbeit der Kritik und der normative Wandel, in: Christoph Menke, Juliane Rebentisch (Hg.): Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus, Kulturverlag Kadmos: Berlin 2011, S. 18–37, hier: S. 25.

eine Versammlung von Menschen und Arbeitsmaschinen und konstituieren einen geordneten und kontrollierten Innenraum. Sie organisieren und markieren einen Ort der Produktion. Ob die Arbeitsgemeinschaften von einem quasi-transzendenten Herrscher oder einer Unternehmerin von außen gesetzt werden oder ob es selbstorganisierte Interessengemeinschaften sind, Architektur arrangiert Menschen und Maschinen effizient in einem Innenraum. Die Exklusivität der Produktionsräume ist dabei in unterschiedlicher Art und Weise konzipiert und organisiert, jedoch immer durch Verhaltensmaßregeln und Kodizes reglementiert. Sie werden zudem in Relation zum Leben – zur Nicht-Arbeit, zum Wohnen und zur Freizeit – definiert. Ihre innere Logik entsteht zunächst in Abgrenzung dazu wie die Manufakturen, die „im Inneren homogen und nach außen sauber abgegrenzt sind".[2] Gleichzeitig werden aber Aspekte des Lebens des Außen im Innenraum etabliert. So sind im Architekturdiskurs ausgezeichnete Produktionsstätten immer Designs, die die Arbeitsbedingungen der versammelten Arbeiter und Arbeiterinnen in Differenz zu vorhandenen Lebensbedingungen modifizieren und gleichzeitig eine möglichst angenehme oder zumindest erträgliche, jedenfalls stets die Produktion fördernde Lebenssphäre bereitstellen.

Brennpunkt moderner Produktionsräume ist das Subjekt, dessen Arbeitskraft an einfache dynamische oder energetische Maschinen sowie kybernetische Apparate und Computer angeschlossen ist.[3] Im geordneten Innenraum wird die Arbeitskraft des Subjekts hervorgebracht und idealerweise maximiert. Dabei geht es mit den Mitteln der Architektur darum, eine Gruppe von Menschen zu versammeln, zu organisieren, zu komponieren und

2 Michel Foucault: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Suhrkamp: Frankfurt am Main 1994 (französisches Original: 1975), S. 182.

3 Vgl. dazu Gilles Deleuze: Kontrolle und Werden, in: ders.: Unterhandlungen, 1972–1990, Suhrkamp: Frankfurt am Main 1993, S. 243–253 (zuerst publiziert in: Futur antérieur, Nr. 1, Frühjahr 1990). Im Gespräch mit Toni Negri assoziiert Gilles Deleuze mit jedem Gesellschaftstyp einen Maschinentyp: „Jeden Gesellschaftstyp kann man selbstverständlich mit einem Maschinentyp in Beziehung setzen: einfache oder dynamische Maschinen für die Souveränitätsgesellschaften, Kybernetik und Computer für die Kontrollgesellschaften" (S. 251).

zu administrieren. Die Arbeiterinnen und Arbeiter[4] sollen produktiv gemacht werden, indem auch mit Hilfe der Architektur ihr Arbeitsleben angereichert und verbessert wird. Dies lässt sich mit Michel Foucault als eine im 18. Jahrhundert aufkommende neue Form des Regierens verstehen, die er Biopolitik oder Biomacht nennt.[5]

Für Foucault ist die Genese der biopolitischen Regierungskunst eng mit dem Aufkommen der Verwaltungsapparate des Staates und der Entwicklung der Statistik als Wissenschaft verbunden. So beschreibt er den Übergang von der despotischen Regierungsform des souveränen Königs oder der Königin hin zu einem disziplinierenden, biopolitischen Regieren des mit der Französischen Revolution entstehenden Bürgertums:

> „Während das Ziel der Souveränität in ihr selbst liegt und sie ihre Instrumente in Gestalt des Gesetzes aus sich selbst ableitet, liegt das Ziel der Regierung in den Dingen, die sie lenkt; es ist in der Vollendung, in der Maximierung oder Intensivierung der von ihr gelenkten Vorgänge zu suchen und anstelle der Gesetze werden verschiedenartige Taktiken die Instrumente der Regierung bilden."[6]

Die Architektur ist dabei eines dieser taktischen Instrumente, die die Machtstruktur der Biopolitik widerspiegeln. Anhand dreier urbanistischer Beispiele des 18. Jahrhunderts skizziert Foucault die mit dem Wandel der Regierungsform einhergehende Reorganisation und Neuverteilung von städtischem Raum. War die Idee der Hauptstadt bei Alexandre Le Maître noch im Zentrum eines ideal gedachten, kreisförmigen Territoriums in Begriffen

4 Der besseren Lesbarkeit halber werden im Folgenden keine der üblichen gendergerechten Formen verwendet, sondern wahlweise die weibliche und die männliche Form abwechselnd gebraucht. In spezifischen Fällen, in denen nur Männer beteiligt sind, wird ausschließlich die männliche Form verwendet.

5 Vgl. Michel Foucault: Sicherheit, Territorium, Bevölkerung. Geschichte der Gouvernmentalität I, Suhrkamp: Frankfurt am Main 2006 (franz. Originalausgabe: 2004, Vorlesung: 1978). Michel Foucault: Die Geburt der Biopolitik. Geschichte der Gouvernmentalität II, Suhrkamp: Frankfurt am Main 2006 (französisches Original: 2004, Vorlesung: 1979).

6 Michel Foucault: Sicherheit, Territorium, Bevölkerung. Geschichte der Gouvernmentalität I, Suhrkamp: Frankfurt am Main 2006 (französisches Original: 2004, Vorlesung: 1978), S. 150.

des Souveräns gedacht, stellt für Foucault die neuerrichtete Kleinstadt Richelieu (1631) bereits ein erstes Schema einer disziplinierenden Raumordnung dar. Die Planung von Richelieu basierte auf einem architektonischen Modul, das den Handel und das Wohnen sicherstellen sollte. Die räumlichen Eingriffe in Nantes schlussendlich zielten für Foucault explizit darauf ab, das Wachstum der Stadt zu planen, die Hygiene des alten, mittelalterlichen Stadtgefüges zu verbessern, den Binnenhandel der Stadt zu garantieren, die Stadt mit ihrer Umgebung zu vernetzen und gleichzeitig die Überwachung der Warenzirkulation in und aus der Stadt zu gewährleisten.[7]

Für das moderne Individuum hat diese Sichtweise und Analyse weitreichende Folgen. Seien es nun die Bürgerinnen und Bürger, seien es die Arbeiterinnen und Arbeiter, seien es die Architektinnen und Architekten oder auch die Unternehmerinnen und Unternehmer, sie alle werden innerhalb vielfältiger Prozesse von Rationalisierung, Disziplinierung und Subjektivierung unter anderem durch Architektur und Raumordnungen produziert und aktiviert und können nicht aus diesen Prozessen heraustreten. Sie alle sind der Macht unterworfen, also mit dem biopolitischen Machtgefüge verwoben und werden erst dadurch geformt und aktiviert. Gleichzeitig aber sind sie nicht passive Materie, die einfach nur geformt wird, sondern entwickeln auch ein Selbst, das auf dieses Machtgefüge reagiert. Mit anderen Worten produziert das moderne Machtgefüge der Biopolitik ihre eigenen Individuen und setzt sie gleichzeitig frei, damit sie sich selbst produzieren können. Diese Doppelstruktur des modernen Subjekts betont unter anderem auch der schwedische Architekturtheoretiker Sven-Olov Wallenstein in seinem Essay über die Entstehung moderner Architektur, indem er die Produktivität der Biopolitik als eine *Macht über etwas* (die Anwendung einer externen Kraft formt die Materie) und die *Macht zu etwas* (die Modellierung eines provisorischen Selbst als Antwort auf eine äußerliche Kraft) definiert.[8] Ähnlich argumentieren auch Michael Hardt und Antonio Negri, wenn sie von der *Macht über das Leben* und der *Macht des Lebens* sprechen und Letztere mit ihrem

7 Ebd., S. 13–51.

8 Sven-Olov Wallenstein: Biopolitics and the Emergence of Modern Architecture, Buell Center/FORuM Project and Princeton Architectural Press: New York 2009, S. 5–15 und Sven-Olov Wallenstein: Foucault and the Genealogy of Modern Architecture, in: ders.: Essays, Lectures, Axl Books: Stockholm 2007, S. 361–404.

revolutionären Subjektivitätskonzept der Multitude in Verbindung bringen.[9]

Wichtig ist hier, dass sich dieses Verständnis der biopolitischen Subjektproduktion dezidiert von einer *liberalen* Vorstellung des sich kontinuierlich von Zwängen befreienden Individuums zugunsten einer teils notwendig erscheinenden Begrenzung und Kontrolle des Subjekts durch die Gesellschaft distanziert. Die auf und durch das Subjekt wirkenden Kräfte werden als kulturelle Formen verstanden, „denen entsprechend sich der Einzelne als Subjekt, das heißt als rationale, reflexive, sozial orientierte, moralische, expressive, grenzüberschreitende, begehrende etc. Instanz zu modellieren hat und modellieren will".[10] Eine derartige Subjektivität, die in Mikhail Bakhtins Redewendung plural und polymorph ist, distanziert sich also von zweierlei exklusiven großen Erzählungen: der Individualisierung und der Disziplinierung. Erstere, so der Soziologe Andreas Reckwitz, nehme die Sichtweise der autonomen Selbstregierung an, die sich aus dem Kollektivismus traditioneller Bindungen emanzipiere. Zweitere bewerte die Subjektivierung als eine Rationalisierung des Subjekts entweder positiv als Zivilisierung oder negativ als Repression. Beide Erzählungen berichten jeweils entweder von Freiheit oder von Zwang und neigen dazu, die Moderne entlang eines Kontinuums zwischen autonomer Vereinzelung und sozialer Integration zu verstehen. Reckwitz zufolge produziert die Moderne keine eindeutige, homogene Subjektstruktur.

> „[S]ie liefert vielmehr ein Feld der Auseinandersetzung um kulturelle *Differenzen* bezüglich dessen, was das Subjekt ist und wie es sich formen kann. […] Die Kultur der Moderne ist durch *Agonalitäten* strukturiert, sie besteht aus einer Sequenz von Kulturkonflikten darum, wie sich das moderne Subjekt modellieren soll und kann, Modellierungen, die immer wieder meinen, eine universale, natürliche Struktur ans Licht zu bringen. In der Geschichte der Moderne lösen unterschiedliche Subjektordnungen einander ab, ein Prozess der *Diskontinuität*, der weder an ein Ende zu kommen

9 Michael Hardt, Antonio Negri: Commonwealth, The Belknap Press of Harvard University Press: Cambridge, Massachusetts 2009, S. 56–57.

10 Andreas Reckwitz: Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne, Velbrück Wissenschaft: Göttingen 2006, S. 10.

> scheint noch der linearen Logik des Fortschritts oder des Verfalls folgt.“[11]

Die Architektur der Arbeit ist Teil dieser *diskontinuierlichen* Prozesse, die das Subjekt als Arbeiterin, als Leistungsträger, aber auch als Architektin, als Unternehmer und Unternehmerin formen. So kann Arbeitsarchitektur als ein spezielles Konfliktfeld der Gesellschaft verstanden werden, das für die Produktion von Subjekten und von (Arbeits-)Gesellschaften *mit*konstituierend ist. Architektur stellt nicht einfach bloß neutralen Raum bereit, sondern ist als Praxis immer direkt auf die Subjekte ausgerichtet. Als Instrumente der Subjektivierung sind die Produktionsräume Teil einer Organisation und Repräsentation von Produktion, die das Leben durch Arbeitszeiten und Produktionszyklen rhythmisiert, organisiert und strukturiert. Architektur spiegelt die jeweiligen gesellschaftlichen Arbeitsverhältnisse und Produktionsbedingungen, wirkt jedoch auch gleichzeitig auf sie ein und kann sie modulieren.

Die gesellschaftliche Fabrik

Betrachtet man demgegenüber die experimentellen Architekturprojekte der 1960er Jahre, so erhält man den Eindruck, dass die disziplinierende Arbeit damals aus den Lebens- und somit auch aus den Architekturkonzeptionen verschwunden ist und das *pure Leben* die Welt, die Gesellschaft und den Raum ordne: Da wie dort sind es die Freizeit und das Spiel und die sich adaptierenden und anschmiegenden Hüllen sowie die mobilen Plug-in-*Designs for Living*, die für ein zeitgenössisches und unbeschwertes Leben stehen.

In einer derartigen Rezeption wird jedoch die fundamentale Veränderung der Produktionsmodi in Europa nach dem Zweiten Weltkrieg ausgeblendet. Diese Projekte spiegeln vielmehr Aspekte dieses sich verändernden Produktionsprozesses seit den 1960er Jahren wider, den Maurizio Lazzarato als immaterielle Arbeit beschreibt und der sich durch zwei Merkmale auszeichnet. Zum einen verweist die immaterielle Arbeit auf die sich verändernden Arbeitsprozesse in großen Unternehmen, in der Industrie und im Dienstleistungssektor. Es werden zunehmend Qualifikationen gefragt, die die

11 Ebd., S. 14 f.

Fachkenntnis von Kybernetik und die Bedienung von Computern miteinschließen, sich also vermehrt auf Informationsverarbeitung und Kommunikation stützen. Zum anderen bedingt immaterielle Arbeit eine Serie von Tätigkeiten, die normalerweise nicht als Arbeit gelten, wie etwa künstlerische, kreative und meinungsbildende Tätigkeiten, die vormals ein Privileg der Bourgeoisie waren und sich nun verallgemeinern.[12] Ähnlich argumentieren auch Antonio Negri und Michael Hardt, die die Veränderung der Arbeit in den 1960er Jahren im Übergang vom Massenarbeiter zum gesellschaftlichen Arbeiter in Anlehnung an den italienischen Philosophen und Operaisten Mario Tronti[13] mit dem räumlichen Phänomen der gesellschaftlichen Fabrik verbinden.

> „Die Verallgemeinerung des Fabrikregimes ging einher mit Veränderungen in der Art und Qualität der Arbeitsprozesse. Arbeit heißt in den gegenwärtigen metropolitanen Gesellschaften mit ungebrochener Tendenz immaterielle Arbeit – also intellektuelle, affektiv-emotionale und technowissenschaftliche Tätigkeit, Arbeit des Cyborg.“[14]

Lazzarato, Negri, Hardt und andere im Umfeld des (Post-) Operaismus[15] erweitern mit dem Begriff der immateriellen Arbeit

12 Ich beziehe mich hier auf die englische Version von Lazzaratos Text „Immaterielle Arbeit“. Maurizio Lazzarato: Immaterial Labour. http://www.generation-online.org/c/fcimmateriallabour3.htm (15.03.2011).

13 Vgl. Mario Tronti: Arbeiter und Kapital, Verlag Neue Kritik: Frankfurt am Main 1974 (italienisches Original: 1966; der Text „Fabrik und Gesellschaft“ wurde erstmals in Quaderni Rossi, 2/1962 publiziert), S. 17–40. Zu einer ausführlichen Diskussion von Trontis politischer Konzeption in Relation zur Architektur und zu den unterschiedlichen politischen Konzeptionen siehe: Pier Vittorio Aureli: The Project of Autonomy. Politics and Architecture within and against Capitalism, Princeton Architectural Press: New York 2008, vor allem S. 31–38.

14 Antonio Negri, Michael Hardt: Die Arbeit des Dionysos. Materialistische Staatskritik in der Postmoderne, Edition ID Archiv: Berlin–Amsterdam 1997 (Original: 1994), S. 14 f.

15 Die Geschichte des Operaismus kann man in folgendem Buch gut nachlesen: Martin Birker, Robert Foltin: (Post-) Operaismus: Von der Arbeiterautonomie zur Multitude. Geschichte und Gegenwart, Theorie und Praxis. Eine Einführung, Schmetterling Verlag: Stuttgart 2006. Originaltexte der den Operaisten nahestehenden Autonomia-Bewegung finden sich in Sylvère Lotringer, Christian Marazzi (Hg.): Autonomia. Post-Political Politics. Semiotext(e), Intervention Series 1, Los Angeles 2007.

den traditionellen marxistischen Begriff der Arbeit durch die Vielfalt der gesellschaftlichen Produktion, die als wertschaffende Praxisform gleichermaßen natürliche Bedürfnisse, künstliche Wünsche und gesellschaftliche Verhältnisse anspricht und auch die Sphäre der Marx'schen Nichtarbeit beinhaltet.

Der Begriff der immateriellen Arbeit erfasst somit zeitgenössische, seit dem Zweiten Weltkrieg in den Industriegesellschaften immer bedeutender werdende Konditionen und Modi des Lebens und wird direkt mit räumlichen Umstrukturierungen in Verbindung gebracht. Er weist auf die Veränderung der begrifflichen Konzeption, der Eigenschaften und Bedingungen der Arbeit hin, die zusehends eine Kategorisierung von produktiver versus unproduktive Arbeit oder auch die Unterscheidung zwischen Arbeiten, Herstellen und Handeln[16] obsolet machen und „die informationelle und kulturelle Dimension der Ware hervorbringenden Qualität von Arbeit artikulieren".[17] Immaterielle Arbeit löst sich auch deutlich vom vormals festgeschriebenen und bestimmten Ort der Produktion, wie Lazzarato, aber auch Mario Tronti, Toni Negri und viele andere betont haben. Der Produktionszyklus immaterieller Arbeit ist nicht länger durch die vier Wände der Fabrik definiert, sondern operiert in der Gesellschaft als solcher, ergießt sich sozusagen in die Stadt. So wird es zeitlich und räumlich zunehmend schwieriger, zwischen Arbeit und Freizeit zu unterscheiden. In einem gewissen Sinne wird das Leben untrennbar von der Arbeit.

Immaterielle Arbeit ist jedoch in meiner Lesart nicht als aktuelles Produkt eines zeitlich gleichförmigen Entwicklungsprozesses von Arbeit zu verstehen, das sich erst ab einem bestimmten Zeitpunkt herausgebildet hat, wie es ein Großteil der post-operaistischen Literatur, aber auch so mancher postmoderne Theoretiker[18], suggeriert, wenn sie die paradigmatische Transformation mit dem Übergang

16 Vgl. Hannah Arendt: Vita Activa, oder Vom tätigen Leben, Piper: München 2007 (englisches Original: 1958).

17 Maurizio Lazzarato: Immaterielle Arbeit. Gesellschaftliche Tätigkeit unter den Bedingungen des Postfordismus, in: Thomas Atzert (Hg.): Toni Negri, Maurizio Lazzarato, Paolo Virno. Umherschweifende Produzenten, ID Verlag: Berlin 1998, S. 39–52, hier: S. 39.

18 Ein wichtiger Vertreter einer postmodernen Lesart des Paradigmen*wechsels* der Produktion entlang eines linearen Entwicklungsprozesses: David Harvey: The Condition of Postmodernity. An Inquiry into the Conditions of Cultural Change, Blackwell Publishers: Oxford 1989, S. 125–188.

vom Fordismus zum Postfordismus Anfang der 1970er Jahre ansetzt. Formen einer heute als immateriell umschriebenen intellektuellen Arbeit, wie sie den „audiovisuellen Industrien, der Werbung und dem Marketing, der Mode, der Computersoftware, der Fotografie, künstlerisch-kultureller Betätigung im Allgemeinen etc.“[19] zugeschrieben werden, existieren in verschiedenen Spielarten und vor allem räumlichen Typologien immer schon parallel zu anderen Formen und Räumen der Produktion.[20] So kann der immateriellen Arbeit auch heute keine ausschließliche Monopolstellung in den Produktionsmodi zugeschrieben werden. Sie existiert gleichzeitig zu anderen Formen der Fabrikation, die zusehends aus den westlichen Industrienationen ausgelagert werden.

Die Signifikanz der immateriellen Arbeit liegt darin, dass sie den erstarkenden Produktionsmodus in den westlichen Industrienationen beschreibt und somit als Analyseinstrument für einen Intimbereich unserer Gesellschaft fungieren kann. Es ist ein Analyseinstrument, das erlaubt, Phänomene der Architektur- und Raumproduktion unter einer ganz bestimmten Perspektive zu betrachten und ästhetische Phänomene der Architektur im Allgemeinen und von Projekten der 1960er Jahre im Speziellen für die zeitgenössische Praxis verstehen zu lernen. Die Arbeit wie auch die mit der zunehmenden Automation entstehenden anderen Modi der Produktion, die sich in den 1960er Jahren zusehends um den informationellen und kulturellen Inhalt der Waren drehen, werden in den Projekten der Neoavantgarde für die neue Freizeitgesellschaft nur selten expliziert, sind aber, wie ich argumentiere, immer immanenter Bestandteil des postulierten *kreativen* und *spielerischen* Lebens. So setze ich Architektur direkt mit den kulturellen Entwicklungen des Kapitalismus in Verbindung, wie sie von Ève Chiapello und Luc Boltanski als neuer Geist des Kapitalismus gekennzeichnet wurden. Dieser neue Geist des Kapitalismus, man könnte sagen der Geist der immateriellen Arbeit, setzt sich einerseits aus Managementdiskursen, die eine Modifizierung der Arbeiteridentität hin zum kreativen Künstlerinnenideal propagieren, und andererseits aus dem materiellen Rahmen neuer Kommunikationstechnologien

19 Maurizio Lazzarato: Immaterielle Arbeit. Gesellschaftliche Tätigkeit unter den Bedingungen des Postfordismus, in: Toni Negri, Maurizio Lazzarato, Paolo Virno. Umherschweifende Produzenten. Immaterielle Arbeit und Subversion, herausgegeben von Thomas Atzert, ID Verlag: Berlin 1998, S. 39–52, hier: S. 46.

20 Die Londoner Clubs waren dabei historische Produktionsorte einer immateriellen Arbeit des aufstrebenden Bürgertums.

zusammen. Er ist eine neue „Ideologie […], die das Engagement für den Kapitalismus rechtfertigt“[21] und deren massenhafte Verbreitung die beiden französischen Autoren eng mit der Emanzipationsbewegung der 1960er Jahre und ihrer Kritik am Kapitalismus verbinden. Neue Arbeitsorganisationen, unsichere Beschäftigungsverhältnisse, Aufspaltung der Arbeitnehmerinnen und Arbeitnehmer (Outsourcing, Gastarbeiter, Gastarbeiterinnen), der Abbau des Arbeitnehmerschutzes und der Sozialstandards sowie die wachsende Arbeitsbelastung bei gleichbleibendem Lohn sind für Boltanski und Chiapello die sichtbaren Folgen.[22]

In meiner Verwendung ist der Begriff immaterielle Arbeit ein politisches Konzept, um die in den westlichen Industrienationen gegenwärtig signifikanten und allgemeinen Produktionsformen wertschöpfender, symbolproduzierender Tätigkeit und ihre Verräumlichung zu problematisieren: eine Produktionsform, die eine Ökonomie der physischen Produktion zunehmend marginalisiert, durch eine immaterielle Ökonomie der Information ersetzt und mit einer grundlegenden Modifikation des Kapitalismus einhergeht. Eine Produktion, die, wie der Begriff der *gesellschaftlichen Fabrik* aus den 1960er Jahren bereits nahelegt, sich nicht länger in geschlossenen, monofunktional determinierten Räumen festmachen oder sich auf eine bestimmte Klasse reduzieren lässt.

> „Wenn sich die Fabrik zum Herrn der gesamten Gesellschaft aufwirft – die gesamte gesellschaftliche Produktion wird industrielle Produktion –, dann verlieren sich die besonderen Merkmale der Fabrik innerhalb der allgemeinen Merkmale der Gesellschaft. Wenn die gesamte Gesellschaft auf die Fabrik reduziert wird, dann scheint die Fabrik als solche zu *verschwinden*.“[23]

21 Luc Boltanski, Ève Chiapello: Der neue Geist des Kapitalismus, UVK: Konstanz 2006 (französisches Original: 1999), S. 43.

22 Ebd., S. 270–304.

23 Mario Tronti: Arbeiter und Kapital, Verlag Neue Kritik: Frankfurt am Main 1974 (italienisches Original: 1966; der Text „Fabrik und Gesellschaft“ wurde erstmals in Quaderni Rossi, 2/1962 publiziert), S. 17–40, hier: S. 32.

Architektur immaterieller Arbeit

Der Titel des vorliegenden Buches ist die Hypothese meiner Untersuchungen. Sie lässt sich durch folgende Leitfragen explizieren: Finden sich mit der heute in den westlichen Industrienationen dominierenden kulturellen Praxis der immateriellen Arbeit auch neue Formen und Ordnungen der Architektur? Aus welchen Kräften wird sie zusammengesetzt? Wie wird sie diskursiv konstruiert und produziert? Welche Formen nimmt sie an? Welche Räume produziert sie? Oder verschwindet mit den klar definierten Räumen der Fabrik auch die Arbeitsarchitektur im Allgemeinen? Als Mittel der Subjektivierung und als Teil der Organisation und Repräsentation von Produktionsprozessen stellt Arbeitsarchitektur einen Gegenstand dar, der direkt an die disparaten Formen des Kapitalismus angeschlossen ist. In ihren herausragenden Beispielen kristallisieren sich die vorherrschenden Diskursformationen: die Vorstellungen, wie Menschen sich versammeln, wie Menschen produktiv gemacht werden können und wie man die Versammlung von Menschen kontrolliert und steuert.

Der räumliche Aspekt einer allseits in der Gesellschaft aufgehenden Produktionsform, die keiner herkömmlichen Fertigung von physischen Erzeugnissen entspricht, sondern sich über Kommunikation definiert, die nicht mehr ausschließlich in einem monofunktionalen Container stattfindet, wie es noch das Konzept der funktionalen Stadt des CIAM vorsieht, sondern sich gleichermaßen überall in unseren urbanen Agglomerationen verteilt, eröffnet die Problematik einer *Architektur immaterieller Arbeit*. Die sich daraus ergebende Fragestellung spannt sich im Kräftefeld des politischen Konzepts der immateriellen Arbeit auf und fragt nach den Produktionen der Architektur, die im Paradox einer allgemeinen Arbeitsarchitektur gefangen sind: Jede postulierte Besserung hin zu mehr *Leben*, jede sich vom Kapitalismus und der Arbeit emanzipierende Bewegung hin zu mehr Freiheit und Emanzipation ist bereits innerhalb des vorherrschenden Diskurses, in unserem Falle des kapitalistischen Systems, funktionalisiert.

So muss man auch fragen, ob Architektur immaterieller Arbeit bloß das Erscheinen der Arbeiter und Arbeiterinnen in einem Produktionsraum als geordnetem Innenraum darstellt, der streng durch die Entlohnung der Arbeit definiert ist. Designt also die Architektur, mit den Worten des Philosophen Jacques Rancière, die „Gestaltung der *Beschäftigungen* und der Eigenschaften

der Räume, auf die diese Beschäftigungen verteilt sind“[24]? Oder ordnet die Praxis der Architektur „die Verhältnisse, die den Arbeitsplatz bestimmen, in seinem Verhältnis zur Gemeinschaft neu“[25]? Sind die Architekten und Designerinnen also Berater, Animateure und Agentinnen der kapitalistischen Ordnung, oder wirken sie mit den Mitteln der Architektur auf die gewohnten Ordnungen und Verteilungen ein und verändern damit den Status ebendieser? Kann die Architektur also neue Verbindungen und Verhältnisse herstellen, die vorher noch nicht existiert haben?

Gerade weil Architektur direkt an den politischen, sozialen, gesellschaftlichen Diskurs angeschlossen ist und durch eine Vielzahl von Diskursen bestimmt wird, will ich in diesem Buch eine Analyse der verschiedenen Rahmenbedingungen, in denen Architektur, aber auch wir als arbeitende Subjekte produziert werden, in Relation zu den Formen und Figurationen der Architektur vorschlagen und hoffe so, die ihr immanenten Konfliktfelder und Fiktionen aufzuzeigen. Damit kann eine Praxis der Architektur sichtbar gemacht werden, die sich und ihre Mittel in einem gesellschaftlichen Prozess ernst nimmt, sich im gesellschaftlichen und politischen Prozess engagiert, ohne dem romantischen Mythos des Künstler-/Architektengenies anheimzufallen oder gar in eine Art architektonischen Fundamentalismus zu verfallen, der das Symbolische und das Reale gleichstellt[26], also die Zeichnung selbst als Architektur versteht und nicht als Mittel und Werkzeug einer Praxis. Entgegen der vorherrschenden Idee von der Radikalität der Architektur also, die sich ausschließlich auf die Produktion neuer ästhetischer Formen konzentriert und die der US-amerikanische Architekturtheoretiker Jeffrey Kipnis als Architektur der *De*formation bezeichnet,[27] engagieren sich emanzipierte Architektinnen und Architekten in einer affirmativen Reflexion über die vorherrschenden Kräfte, die den jeweils aktuellen Diskurs prägen.

Im vorliegenden Buch konzentriere ich mich genau auf den Zeitpunkt, den die (post-)operaistische und auch postmoderne Literatur immer wieder als den Moment der Veränderung markieren.

24 Jacques Rancière: Das Unvernehmen. Politik und Philosophie, Suhrkamp: Frankfurt am Main 2002 (französisches Original: 1995), S. 41.
25 Ebd., S. 44.
26 Vgl. Slavoj Žižek: Parallaxe, Suhrkamp: Frankfurt am Main 2006, S. 413.
27 Jeffrey Kipnis: Towards a New Architecture, AD: Folding and Pliancy, Academy Editions: London 1993, S. 44.

So bespreche ich fast ausschließlich Beispiele, die jeweils um das Jahr 1969 herum entstanden und verschiedene Aspekte einer Architektur immaterieller Arbeit exemplifizieren. Diese signifikanten Beispiele von Arbeitsarchitekturen der 1960er Jahre spannen sich im oben erläuterten gesellschaftlichen Diskursfeld rund um Automation und Freizeitgesellschaft auf und erlauben so, die Konturen einer Architektur zu analysieren und zu erkennen, die die Tendenz veränderter Produktionsmodi und Arbeitsbedingungen einer wertschöpfenden, immateriellen Tätigkeit im Augenblick des Entstehens modellhaft sichtbar macht. Teils reaktiv, teils im Blick auf eine heute gut absehbare Entwicklung sind die Projekte prophetisch und problematisieren die schier unendliche Ausdehnung (zeitlich und räumlich) des Arbeitsplatzes in der Gesellschaft und die Modi der Versammlung und des Zusammenseins der Subjekte, die innerhalb des extensiven distributed workplace[28] an Maschinen und Automaten angeschlossen sind.

Diese doppelte Problematik nehme ich in den beiden Teilen des Buches auf. Im ersten Teil gehe ich auf die *Mobilisierung* der vormals geschlossenen Produktionsräume ein. Anhand der weltweit ersten realisierten Bürolandschaft *Buch und Ton* für den Bertelsmann-Konzern, ihrer architektonischen Antithese, des Bürobaus für die niederländische Versicherungsanstalt *Centraal Beheer*, und des emanzipatorisch konzipierten Freizeitprojekts *Fun Palace* bespreche ich die Versuche, einer neuen gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Theorie nach dem Zweiten Weltkrieg – der Kybernetik – eine (architektonische) Form und Organisation zu geben, und zeige die räumlichen Konsequenzen dieser Bemühungen auf. Im zweiten Teil diskutiere ich Strategien des *Einrichtens*: Das experimentelle Architekturprojekt *Mobile Office*, die Performance *Bed-in* und das Freizeitprojekt *Gelbes Herz* stehen dabei für verschiedene Strategien, mit einer neuen

28 Vgl. Andrew Harrison, Paul Wheeler, Carolyn Whitehead: The Distributed Workplace, Spon Press, Taylor & Francis Group: London–New York 2004. Auch wenn sich der Begriff des *distributed workplace* als Umschreibung des Phänomens eines sich ausbreitenden und ausweitenden Arbeitsplatzes wunderbar anbietet, wird in dieser Publikation, wie auch im allgemeinen Arbeitsplatzdiskurs, immer noch suggeriert, dass der Produktionsraum eine abgeschlossene Sphäre sei, die man mit allgemeingültigen Typologien wie dem DEN, dem HIVE, dem CLUB und der CELL erklären kann. Der Verdacht drängt sich auf, dass sich eine derartige Sichtweise ausschließlich aus einer Logik des *Real Estate* heraus erklärt.

Lebenskonzeption und ihren räumlichen Bedingungen umzugehen. Zur gleichen Zeit formulieren die drei Projekte auf unterschiedliche Weise eine architektonische Praxis, die dem Konzept von Arbeit, die mit Leben konvergiert und sich in der Gesellschaft verteilt, genügt.

Es sind hybride Beispiele, die parallel zu den und angeschlossen an die Emanzipationsbewegungen der 1960er Jahre beinahe gleichzeitig entstehen. Jedes der Beispiele umschließt auf eigentümliche Art und Weise eine Versammlung von Menschen, konstituiert einen geordneten und kontrollierten Innenraum und organisiert und markiert einen Raum der Produktion. Als signifikante Modelle veranschaulichen sie, wie sich die Arbeit in der *gesellschaftlichen Fabrik* darstellen lässt und welche Möglichkeiten die Architekten, die Künstlerinnen und ihre Teams ersinnen, um mit dem neuen Arbeitsparadigma mit den Mitteln der Architektur umzugehen. In der Bewegung hin zur *immateriellen Arbeit* erfahren die Räume der Produktion dabei eine Reihe von Konvergenzen: Mensch und Maschine, Haus und Stadt, Leben und Arbeiten sowie Kunst und Commercial.

„Nimm dir einen Regelkreis. Und tu dich mittenrein. Schnell erhältst du den Beweis. Besser kann die Welt nicht sein.“

— Thomas Meinecke/FSK
Lob der Kybernetik

Unregelmäßige Rhythmen Gebrüder Schnelle: Bürolandschaft Buch und Ton, 1960/61





Die weltweit erste Bürolandschaft Buch und Ton für den Bertelsmann Verlag in Gütersloh, 1960–1961, aus: Archiv Quickborner Team, Hamburg

In der Landschaft

Die junge Mitarbeiterin mit blondem Kurzhaarschnitt schaut kurz von ihrer Arbeit auf. Sie lächelt leicht verschmitzt zu ihrer Kollegin. Die sitzt in ihre Arbeit vertieft da. Die rechte Hand stützt den Kopf. Bleistifte, Akten und Papiere liegen verstreut auf dem Tisch. Der Arbeitsplatz der lächelnden Kollegin ist ähnlich organisiert. Zudem sind da ein Stempelkarussell und eine Wasserflasche. Ein Kerzengesteck schmückt den Tisch. Die Registratur ist unter der Arbeitsplatte hervorgeschoben. Ringsum, in unmittelbarer Nachbarschaft, sind die Arbeitsplätze im Moment unbesetzt. Im Rücken der blonden Mitarbeiterin ist eine Kollegin in einen Katalog vertieft. Links hinten stehen eine Frau und ein Mann. Die beiden besprechen etwas und drehen sich gerade um. Sie schauen in die Tiefe des Raums. Weiter links im Bild, hinter dem Paravent, ordnet eine Frau Akten. Im Raum arbeiten weitere Frauen fleißig an ihren Schreibtischen. Über ihre Arbeit gebeugt tippen sie auf ihren Schreibmaschinen, sind in Tabellenkalkulationen und andere Arbeitsvorgänge des Rechnungswesens vertieft. Zwischen den Schreibtischen stehen kleine Aktenschränke und Topfpflanzen. Von den Stützpfeilern führen Stromkabel zu den Büromaschinen. Die Produktionsstätte breitet sich schier unendlich ins Gebäudeinnere aus. Nur ganz tief im Raum, hinter den beiden miteinander sprechenden Personen, versteckt durch einen Wandvorsprung, sind ganz links Fensteröffnungen zu erkennen.

Im anderen Teil des Produktionsraumes ist die Arbeitssituation aufgelockerter. Direkt im Blickfeld sehen wir eine Frau. Sie arbeitet an der Schreibmaschine. Rechts davon sowie weiter hinten sitzen zwei Männer im Anzug über ihre Aufgabe gebeugt. Ein Schreibtisch steht leer. Stühle für Besucher stehen herum. Der Raum wird durch Tröge mit Raumpflanzen gegliedert. Im hinteren Teil steht ein Regal mit Büchern. Abgeschlossen wird die Zone durch eine fast raumhohe Trennwand. Rechts markieren halbhohe Paravents den Bereich der nächsten Arbeitsgruppe.

Die zwei Bilder sind Arbeitsplatzporträts des 1960/61 errichteten Großraumbüros für den Verlags- und Medienkonzern Bertelsmann. Für die kaufmännische Abteilung des Kommissionshauses Buch und Ton hat die Organisationsberatungsfirma der Gebrüder Wolfgang und Eberhard Schnelle die erste Bürolandschaft verwirklicht. Der auf Industriebau spezialisierte Architekt und Braunschweiger TU-Professor Walter Henn setzt die

organisatorischen, planerischen und gestalterischen Vorgaben der Organisationsberater um und adaptiert das oberste Geschoß des existierenden Buchlagers der Bertelsmann AG in der deutschen Kleinstadt Gütersloh.

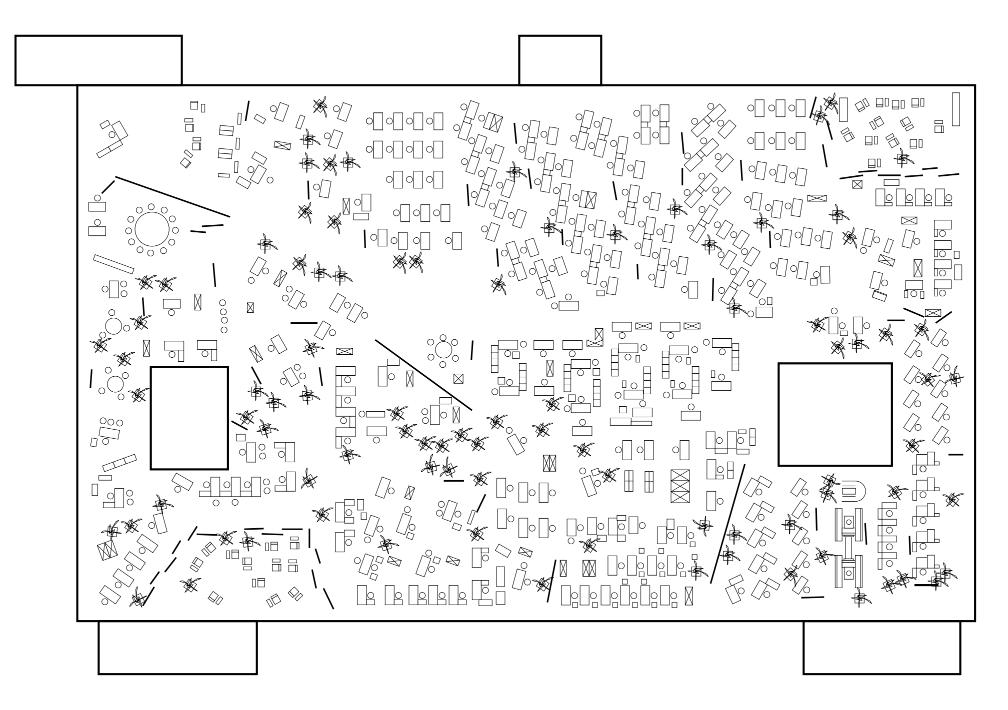
Zirka ein halbes Fußballfeld: 39 × 67 m, 2613 m^2 Bruttogeschoßfläche, noch einmal 2947 m^2 Nebenräume in anderen Geschoßen. Die Raumhöhe beträgt 2,95 Meter. Der durchschnittliche Geräuschpegel liegt zwischen 49 und 53 Phon (vergleichbar mit der Lärmbelastung im Inneren eines VW Käfers Baujahr 1960 bei 50 km/h). Der Bodenbelag: Perlonteppich; die Decke: eine abgehängte Akustikdecke mit bunten quadratischen Deckenfeldern. Künstliche Belichtung im Raster der Decke durch offen verlegte Leuchtstoffröhren, Lichtfarbe: Weiß de luxe; Beleuchtungsstärke je Schaltfeld auf 240, 475 oder 710 Lux regelbar. Künstliche Klimatisierung: Niederdruckanlage, maximal sechsfacher Luftwechsel, die zugleich als Heizung, zur Luftbefeuchtung und zusätzlich zur Entstaubung, Sterilisierung und Geruchsneutralisierung der Luft dient.[1]

In dem 1960 komplett neuartigen Bürogroßraum administrierten 270 Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter, teilweise im Schichtbetrieb, den kompletten Versand der Bücher und Schallplatten des Bertelsmann Verlages sowie der Druckwerke von vierzig anderen Verlagen.[2] Dabei wurden Kundendaten kontinuierlich ausgewertet, um das periodische Angebot des Vertriebs, die Lagerung, Disposition und den Versand des Sortiments permanent neu und flexibel anzupassen.

Der Büroraum für *Buch und Ton* ist das direkte Ergebnis der wissenschaftlichen Planungsmethode der Organisationskybernetik. Sie wurde von einem transdisziplinären Team deutscher Computer- und Informationswissenschafter, Mathematiker und Philosophen rund um die Organisationsberater Eberhard und Wolfgang Schnelle[3] entwickelt und beanspruchte für sich, eine

1 Für die Hard Facts siehe die Broschüre „Beschreibung der Bürolandschaft des Hauses Bertelsmann in der Firma Kommissionshaus Buch und Ton“, keine weiteren Angaben erhältlich, im Archiv des Quickborner Teams.
2 Vgl. Heinz Michaels: Der Große in Gütersloh, Die Zeit, 21/1967, S. 18, http://www.zeit.de/1967/21/Der-Grosse-in-Guetersloh.
3 Ich verwende hier und im Folgenden bewusst die männliche Form. Das Team bestand zu dieser Zeit meines Wissens ausschließlich aus Männern.

umfassende Methode zur Organisation, Planung und Gestaltung von Büroräumen zu sein. Ziel der Planungsmethode war zweierlei: zum einen den Büroraum als flexibles und anpassungsfähiges Instrument für das Unternehmen zu gestalten, einen Raum zu konzipieren, der sich leicht und flexibel neuen Arrangements von Arbeitsprozessen anpassen kann; zum anderen den Arbeitsplatz als umfassende Lebenswelt zu gestalten und durch die angestrebte Vollautomation der Büroarbeit den Menschen schlussendlich in eine immerwährende Freizeit zu entlassen.



Grundriss der Bürolandschaft Buch und Ton für den Bertelsmann Verlag in Gütersloh, 1960/61, nachgezeichnet aus: Ottmar Gottschalk: Flexible Verwaltungsbauten, Verlag Schnelle: Quickborn 1968

Die Konstruktion des Büroraums und der organisationskybernetischen Gesellschaft als Arbeitsgesellschaft war nach dem Zweiten Weltkrieg ein räumlich-organisatorisches Experiment, das eine Konvergenz von Basisdemokratie mit einem kapitalistisch-liberalen System konkret als Netzwerk von gleichberechtigten spezialisierten Agentinnen und Agenten in einem neutralen großen Raum zu denken versuchte. Das Ergebnis garantierte dabei eine möglichst leistungsfähige, auf den Gewinn

hin fokussierte Anordnung, die mit normierter Effizienzlogik für die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter, die alle kreativ und unternehmerisch in Teams an der Erfüllung der gegebenen Zielvorgabe arbeiten, ein phantasmatisches Wohlfühlambiente schafft und zum Paradigma der Bürobauplanung wurde. Dabei schließen die Gebrüder Schnelle und ihr Team mit ihrer Methode direkt an hierarchische, militärische Organisationsformen an und kreieren einen homogenen, konfliktfreien und somit entpolitisierten Raum, in dem alle Verhältnisse gleichgestellt, also gleich-gültig sind.

Eine neue Steuerungskunst

Die Kybernetik, auf die sich die Planungsmethode der Brüder Schnelle explizit bezieht, stellt in den späten 1950er Jahren durch die epistemologischen Voraussetzungen der Informationstheorie[4] ein neues Steuerungsmodell dar, das „für Lebewesen ebenso wie für Maschinen, für ökonomische ebenso wie für psychische Prozesse, für soziologische ebenso wie für ästhetische Phänomene zu gelten beanspruch[te]".[5] Sie setzt die Kompatibilität des Informationsaustausches von Menschen und Maschinen durch Digitalität voraus und kann „daher […] Kreise aus beliebigen Gegenständen und Variablen (Kreise und Maschinen mit z. B. elektrischen, mechanischen, hydraulischen Größen, in Lebewesen, sozialen Gruppen: psychophysische Kreise des Umgangs des Menschen mit der Welt)"[6] beschreiben und kontrollieren. Dabei wird der Mensch weniger als Maschine verstanden, vielmehr werden Mensch und Maschine als autonome, selbstgesteuerte Individuen modelliert[7], deren Verhaltensweisen innerhalb des

4 Vgl. Joseph Vogl: Regierung und Regelkreis. Historisches Vorspiel, in: Claus Pias (Hg.): Cybernetics – Kybernetik. The Macy-Conferences 1946–1953, Diaphanes: Zürich–Berlin 2004, S. 67–79. Vogl zeichnet in dem Text historische Konturen einer Kybernetik als Regierungskunst anhand der *Policeylichen Regulierung* seit dem 17. Jahrhundert nach.

5 Vgl. Claus Pias: Zeit der Kybernetik. Eine Einstimmung, in: ders. (Hg.): Cybernetics – Kybernetik. The Macy-Conferences 1946–1953, Diaphanes: Berlin–Zürich 2004, S. 9–41, hier: S. 14.

6 A. Müller: Lexikon der Kybernetik, Verlag Schnelle: Quickborn 1964, S. 143 f.

7 Vgl. N. Katherine Hayles: How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics, The University of Chicago Press: Chicago–London 1999, S. 7.

kybernetischen Systems als programmiert und neu programmierbar betrachtet werden.[8]

Die Kybernetik ist in den 1950er und 60er Jahren jedoch kein elitäres Denkmodell, sondern kommt über eine breite Basis wissenschaftlicher Disziplinen in Umlauf, welche sie auf ihr Fachgebiet anzuwenden versuchen, und wird auch in populären Zeitgeistmagazinen thematisiert. Es finden sich, wie Claus Pias berichtet[9], Publikationen über Kybernetik und die homöopathische Medizin, die Kybernetik im Horizont der Theologie, über Kunst und Kybernetik bis hin zum Frauenmagazin „Sibylle“ in der damaligen DDR.

Das griechische *kybernesis* beschreibt im eigentlichen Sinne die Fähigkeit, ein Schiff zu steuern. Im übertragenen Sinne bedeutet es, etwas zu leiten oder etwas zu steuern, und war immer schon eine Metapher der Politik: Neben der Heilkunst war das Modell der Steuerkunst im alten Griechenland mit der Regierung der Polis und mit der Leitung und der Regierung seiner selbst in Zusammenhang gebracht worden. Dies legt der französische Philosoph Michel Foucault in seinen Vorlesungen 1981–82 am Collège de France dar.[10]

Die Entstehung der modernen Kybernetik als universales Steuerungsmodell und als politische Hypothese wird heute allgemein mit den von 1946 bis 1953 abgehaltenen *Macy-Konferenzen* verbunden.

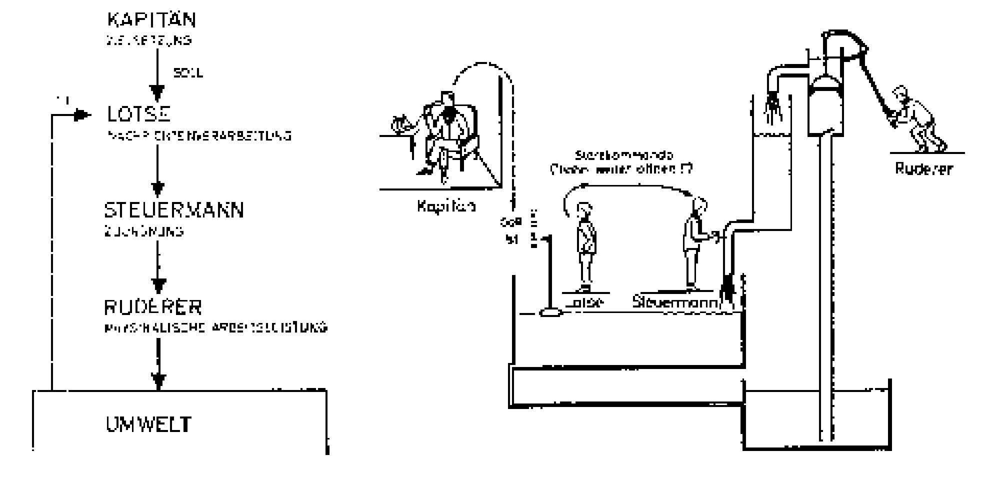
Die Protokolle der transdisziplinären Zusammenkünfte über „Cirular Causal, and Feedback Mechanisms in Biological and

8 Katherine Hayles unterscheidet drei chronologische Entwicklungsstufen der Kybernetik, die sich jeweils rund um ein zentrales Paradigma formieren: 1945–60: Selbstregulierung, 1960–80: Reflexivität, seit 1980: Virtualität. Im Konzept der Gebrüder Schnelle ist vor allem die erste Phase deutlich zu erkennen. Vgl. Katherine Hayles: How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics, The University of Chicago Press: Chicago–London 1999, S. 7.

9 Vgl. Claus Pias: Zeit der Kybernetik. Eine Einstimmung, in: ders. (Hg.): Cybernetics – Kybernetik. The Macy-Conferences 1946–1953, Diaphanes: Berlin–Zürich 2004, S. 9–41.

10 Vgl. Michel Foucault: Hermeneutik des Subjekts. Vorlesung am Collège de France (1981/82), Suhrkamp: Frankfurt am Main 2004 (französisches Original: 2001), vor allem die Vorlesung vom 17. Februar 1982: S. 308–336.

Social Systems", so der ursprüngliche Titel der Macy-Konferenzen, gelten heute als Gründungsdokumente der modernen Kybernetik. Die Konferenzen waren, wie Claus Pias berichtet, zum einen vom Interesse an „soziale[n], ökonomische[n] und politische[n] Steuerungs- oder Interventionsweisen [geprägt], d. h. für *machines à gouverner*, die den veränderten Anforderungen des Regierens nach 1945 gerecht zu werden in Aussicht stellten".[11] Zum anderen galt das Interesse der Flexibilität der kybernetischen Theorie, die sich „nicht mehr technisch-materielle Strukturen, sondern logische und mathematische Operationen zum *tertium comparationis* zwischen Gehirn und Computer" machte[12] und somit gleichermaßen Neurologen, Mathematiker, Philosophen, Ethnologen und Ingenieure, also Wissenschafter vieler Disziplinen ansprach.



Erklärungsgrafiken zum Instanzenschema, aus: Lexikon der Kybernetik, Verlag Schnelle: Quickborn 1964, S. 74, 75

Das kybernetische Prinzip der Regelung und Steuerung von Systemen, die zirkulär in Regelkreisen angeordnet sind, basiert auf dem Konzept der Rückkoppelung (von Information), dem Feedback, wie es in der Entwicklung des Abschussapparats zur Vorhersage und Kontrolle der Position feindlicher Flugzeuge des

11 Claus Pias: Zeit der Kybernetik. Eine Einstimmung, in: ders. (Hg.): Cybernetics – Kybernetik. The Macy-Conferences 1946–1953, Diaphanes: Berlin–Zürich 2004, S. 9–41, hier: S. 10.
12 Ebd.

amerikanischen Mathematikers Norbert Wiener erstmals programmiert wird.

Wieners Abschussmaschine, der *Predictor*, sollte gleichzeitig die Position und das Verhalten eines Körpers bestimmen. Dadurch, dass der angewandte Mathematiker das Problem der ungewissen Verhaltensweise und der zukünftigen Positionierung in ein Problem der Information in einer Zeitreihe übersetzt, in dem bestimmte Variablen bekannt, andere dagegen noch unbekannt sind, wird die Abweichung vom gewünschten Verhalten sichtbar. Geht die Abweichung gegen null, fallen gewünschtes und tatsächliches Verhalten zusammen. Am anschaulichsten kann es anhand des berühmten Paradigmas der Kybernetik, des Instanzenschemas der Schiffsmannschaft, erklärt werden:

„(1) Zielsetzung, (2) Planung (im Sinne der Entwicklung von Methoden der Zielverwirklichung), (3) Zuordnung (im Sinne je einer Steuerung eines vorhandenen Energievorrats als Funktion einer planmäßigen Teilforderung) und (4) physikalische Arbeitsleistung“[13] klassifizieren die Funktionsweisen des Menschen, die im Instanzenschema der Schiffsmannschaft (1) dem Kapitän eines Schiffes, der das Ziel festlegt, (2) dem Lotsen, der die Nachricht verarbeitet und die bestmögliche Route plant, (3) dem Steuermann, der für die Zuordnung, und (4) den Ruderern, die als unterste Instanz für die physikalische Arbeitsleistung zuständig sind, entsprechen.

Der Lotse verarbeitet den vom Kapitän gesetzten Sollwert, das Ziel. Er ist „der Wissenschaftler oder die Stabsstelle in der Unternehmung; es sind die Planer, die mit rationellen Mitteln einen optimalen Weg suchen, um das Ziel, den Sollwert zu erreichen“.[14] Der Steuermann ordnet die vom Lotsen erhaltenen Informationen so weit, dass er sie in Form von eindeutigen Befehlen an die Ruderer weitergeben kann. Der Steuermann entspricht laut Schnelle einer Abteilungsleiterin in der Unternehmung, die Ruderer entsprechen Sachbearbeitern, aber auch „Direktoren, die nur das unterschreiben, was sie *nicht* diktiert haben“.[15]

13 A. Müller (Hg.): Lexikon der Kybernetik, Verlag Schnelle: Quickborn bei Hamburg 1964, S. 73–74.
14 Eberhard Schnelle: Organisationskybernetik, in: Kommunikation, Nr. 1, September 1965, S. 1–26, hier: S. 10.
15 Ebd., S. 11.

Dieses Schema lässt sich nicht auf eine zentrale überwachende Macht zurückführen, da jede einzelne Instanz des Schemas, als abstrakter, funktionaler Punkt der zirkulär angeordneten Organisation, bereits als Netzwerk verteilt ist und sich gegenseitig kontrolliert. In der organisationskybernetischen Konzeption wird jede Funktion nicht singulär von einer Person oder Personengruppe repräsentiert, sondern von einem Expertinnen-Team und seinen Automaten ausgeweitet. Dabei nehmen Arbeiterinnen und Arbeiter, aber auch das Management und die Maschinen mehrere Instanzen ein, so wie die Direktorin einerseits Teil der Kapitänsinstanz ist und im Team mit anderen Experten und Expertinnen für die Zielvorgabe sorgt, aber auch gleichzeitig in der Funktion des Ruderers tätig ist. Die Befehlskette ist zwar innerhalb der zirkulären Organisation eindeutig zugewiesen, wirkt aber durch die Ausdehnung der einzelnen Punkte des Netzes in verschiedene Richtungen gleichzeitig und kann nicht mehr auf einen Ursprung zurückgeführt werden.

Die politische Hypothese

Als politische Hypothese verstanden verspricht die Kybernetik eine gleichgestellte, pluralistische Gesellschaft, eine selbstorganisierte Regierungsform. Wie das französische Kollektiv Tiqqun insistiert, ist „die kybernetische Hypothese eine neue Fabel, welche die liberale Hypothese seit dem Zweiten Weltkrieg endgültig verdrängt hat“.[16] Für es ist das Bild des Steuerns am Ende des 20. Jahrhunderts zur Hauptmetapher geworden, die nicht nur die Politik, sondern jede menschliche Tätigkeit beschreibt und als Ideal eine stabile Gesellschaft in objektiv kontrollierbare gesellschaftliche Mechanismen übersetzt. So rechtfertige die Kybernetik zwei Typen von wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Experimenten: Das erste sei darauf ausgerichtet, aus lebenden Wesen eine Mechanik zu machen, das zweite ziele darauf ab, das Lebewesen durch Maschinen nachzuahmen. Dies führe zunächst zur Entwicklung von Automaten, Robotern und der künstlichen Intelligenz, dann in der Nachahmung von Kollektiven zur Schaffung von Netzen und der Zirkulation von Information.

16 Tiqqun: Kybernetik und Revolte, Diaphanes: Zürich–Berlin 2007 (französisches Original: 2001), S. 13 und im Folgenden: S. 13–24.

Für Eberhard Schnelle, wie für unzählige andere, ist die Kybernetik 1965 einfach eine emanzipatorische Bewegung, die in reichen Industriestaaten den Aspekt der Fremdbestimmtheit der Arbeit in eine Autonomie der einzelnen Menschen verwandeln kann. Durch die Überwindung moralischer Normsetzungen, wie der Ehre, der Pflicht, der Treue und des Fleißes, die „in der Lage [sind], den unteren Rängen Leistung ohne materiellen Gegenwert abzufordern“[17], soll eine neue Gesellschaft produziert werden. Als aufklärerisches Projekt biete die Kybernetik neue Aspekte einer gesellschaftlichen Gliederung, die sich von überholten hierarchischen Strukturen freimacht, um dabei eine zielgerichtete Gesellschaft „schneller wandlungsfähig und auch lernfähiger zu machen“.[18]

Die Schnelle-Brüder und ihr Team thematisieren mit der Planungsmethode die Konstruktion einer neuen, selbstorganisierten Gesellschaft. Als Unternehmung autonom handelnder Subjekte richtet sie sich dynamisch auf ein Ziel hin aus. Den neuen Anforderungen des Vertriebes und der Verwaltung, wie sie am Beispiel der Bertelsmanntochter Buch und Ton sichtbar werden, genügt weder die Befehlskette des Einliniensystems (Max Weber), in dem jede untergeordnete Stelle jeweils von einer übergeordneten Stelle eine Anweisung bekommt, noch die des Mehrliniensystems (Frederick Taylor), in dem eine untergeordneten Stelle Anweisungen von mehreren übergeordneten Instanzen bekommt.

Indem sie ein egalitäres, konsensbasiertes und selbstorganisiertes Organisationsmodell etablieren, grenzen die Gebrüder Schnelle sich von modernen Managementmodellen wie dem *scientific management* von Frederick Taylor oder dem *human engineering* von Elton Mayo ab. Dennoch wirken die beiden Führungskonzepte im Denken der Organisationskybernetik weiter. Übernommen werden die wissenschaftlichen Ansätze des Scientific Management, um spezialisierte Handlungsanweisungen zu ermitteln, die jeder einzelnen Instanz innerhalb des definierten Systems zurechenbar sind. Beispielhaft dafür sind die berühmten Bewegungsanalysen Taylors von Arbeiterinnen. Doch wird hier nicht

17 Eberhard Schnelle: Organisationskybernetik, in: Kommunikation, Nr. 1, September 1965, S. 1–26, hier: S. 19.
18 Ebd., S. 16.

das isolierte Einzelsubjekt betrachtet, sondern, wie im Human Engineering, die intersubjektive Kooperation der einzelnen Arbeitsprozesse.

In Abgrenzung zum berühmten *organization man*,[19] dem Angestellten im amerikanischen Großraumbüro, dessen Arbeit maschinenanalog eine Funktion in einem zu koordinierenden Ganzen zukommt, das permanent von oben überwacht wird, wird im organisationskybernetischen Arbeitsraum der Arbeitnehmerin eine selbstbestimmte Autonomie zugeschrieben. Gleichzeitig wird das Unternehmen als soziotechnisches System konzipiert, das dem Arbeitnehmer einen gleichgestellten Automaten zur Seite stellt. Die Steuerung und Führung wird dabei durch das Modell der Rückkoppelung als egalitäre Selbstorganisation von Menschen und Automaten konzipiert. Wissenschaftlich beobachtbar, planbar und optimierbar wird dabei der Informationsfluss als Belegfluss zwischen den Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen und den Automaten und Maschinen verstanden.

Die Organisationskybernetiker nehmen dabei die pragmatische Rolle der Designer als Organisatoren ein. Sie postulieren, den Planungsprozess und den dadurch produzierten Raum radikal zu demokratisieren. Sie affirmieren die Aufgabenstellung und ordnen einen effizienten Produktionsraum für die Anforderungen des Kommissionshauses. Sie bejahen die Vorgaben für die leistungsfähige Verwaltung großer Konzerne. Das ultimative Bestreben der Organisationsberater ist es, einen wirksam organisierten Arbeitsraum flacher Hierarchien zu planen und in letzter Konsequenz durch Vollautomation der Büroarbeit „die Arbeit – soweit sie von Arbeitenden als Last empfunden wird – abzuschaffen".[20]

Meine These ist, dass die Konzeption der Bürolandschaft als zielorientierte Gesellschaft aus gleichberechtigten Partnerinnen, Partnern und Automaten in der Verwaltungsarbeit für das effiziente Funktionieren im Markt notwendig wird. Nur eine egalitäre, flexible Gemeinschaft aus verantwortungsbewussten Mitgliedern garantiert und versichert die geforderte dynamische und rasche

19 Vgl. Wiliam H. Whyte: The Organization Man, Doubleday: New York 1956.

20 Eberhard Schnelle: Organisationskybernetik, in: Kommunikation, Nr. 1, September 1965, S. 1–26, hier: S. 16.

Reaktion und Adaption des Verwaltungsapparates auf bzw. an sich schnell verändernde Umwelteinflüsse. Die Organisationskybernetiker verstärken mit der Konzeption ihrer Planungsmethode, die auf eine totale Modellierung der Gesellschaft zielt, eine gesellschaftliche Tendenz und produzieren einen neuartigen Arbeitsraum, der nach anderen Prämissen funktioniert als herkömmliche Arbeitsarchitekturen. Ihr kontrollierendes Modell des möglichst großen, hindernisfreien und horizontalen Raums antizipiert dabei Tendenzen zeitgenössisch verstreuter Arbeitsorganisationen.

Pragmatisches Experiment

Die Bürolandschaft Buch und Ton ist das pragmatische Experiment, mit strikt normierten mathematischen Beschreibungen, durch die Analyse aller *erfassbaren funktionalen und umweltlichen Aspekte* (Schnelle), das heißt vor allem der Kommunikations- und Belegflüsse innerhalb des Unternehmens, einen offenen Arbeitsraum zu kreieren, der dem *menschlichen Maßstab* einer intimen Architektur genügt und dadurch eine effiziente Organisation gewährleistet, die sich immer neuen Anforderungen im sich ständig modulierenden Arbeitsprozess dynamisch anpassen kann.

Die Prämissen für den Raum werden von Kurd Alsleben[21] wie folgt umschrieben und markieren die gegensätzlichen Aspekte der Gestaltung, die in der organisationskybernetischen Beschreibung des Entwurfs konvergieren:

> „(1) Ungehinderte Anordnungsmöglichkeit der Büromöbel und Maschinen […], (2) leichte Anpassungsmöglichkeiten der Anordnungen von Möbeln und Menschen an veränderte Arbeitsabläufe […], (3) störungsfreie und anregende Arbeitsumwelt.“[22]

21 Kurd Alsleben, *intermediärer Künstler*, arbeitete seit 1956 als enger Freund mit den Gebrüdern Schnelle zusammen. Er ist Verfasser diverser informationsästhetischer Bücher, u. a. Ästhetische Redundanz, Schnelle Verlag: Quickborn 1962. Ab 1970 war er Professor an der Hochschule für bildende Künste Hamburg und Gründer der „Interdisziplinären Computerei“ an der HfbKH.

22 Kurd Alsleben: Bürolandschaft und ihre subjektiven Räume, in: Kommunikation, Nr. 2, November 1965, S. 76.

Die ersten beiden Punkte des räumlichen Leistungsprofils entsprechen in Verlängerung der tayloristischen Organisationsvorstellung dem wirtschaftlich und organisatorisch effizienten Funktionalismus. Die An-ordnung und An-passung des noch starr und hierarchisch aufgebauten Arbeitsraums amerikanischer Großraumbüros wird zugunsten einer flexiblen, sich permanent an die äußeren und inneren Verhältnisse adaptierende Figuration weiterentwickelt. Hier wird die Bestrebung der Organisationskybernetik hin zu einem möglichst dynamisch veränderbaren Raumsystem maximalen Nutzens deutlich, das sich auch in der Definition des Bürohauses als ein Arbeitsinstrument, „das nicht nur die Bedürfnisse von heute, sondern alle Veränderungen in der Struktur und in den ablaufenden Prozessen ohne bauliche Veränderung möglich macht“,[23] verdeutlicht.

Der dritte Punkt des Leistungsprofils betont den Aspekt eines lebensweltlichen Arbeitsplatzes, wie es auch im Verständnis der Bürolandschaft als Metapher[24] für ein angenehmes Arbeitsmilieu zum Tragen kommt.

> „Es sollte nicht verkannt werden, daß die Menschen im Büro leben. In meiner langjährigen Praxis habe ich kein Büro gefunden, von dem ich sagen könnte, daß in ihm eine sachliche Atmosphäre geherrscht hätte, wenn man diesen Ausdruck einmal wörtlich nimmt. Menschliche Erlebnisse setzen nicht erst ein mit Anlegen der ‚Freizeitjacke‘ und setzen nicht aus mit Betreten des Bürohauses. Zuweilen mögen die intensivsten Erlebnisse gerade in der Arbeitswelt gehabt werden. Versagen und Gelingen, Tun und Erleiden, Anerkennung und Übervorteilung, Glück und Unglück erfährt der Mensch nicht zuletzt durch sie.“[25]

Der organisationskybernetische Großraum soll zum subjektiven Wohlfühlambiente für alle Mitarbeiterinnen werden. Durch technische Einrichtungen wie Heizung, Klimaanlage, künstliches

23 Ottmar Gottschalk, Hans J. Lorenzen: Eine neue Form von Bürogebäuden, in: Kommunikation, Nr. 4, Vol. II, 1966, S. 166.
24 Vgl. Kurd Alsleben: Bürolandschaft und ihre subjektiven Räume, in: Kommunikation, Nr. 2, November 1965, S. 75: „*Bürolandschaft* nun ist eine Metapher, die glücklich die Berücksichtigung des arbeitsumweltlichen Aspektes im Bürogroßraum benennt.“
25 Ebd., S. 77.

Licht und Akustikplanung, aber auch durch innenräumliche Gestaltungskriterien wie die Farbgebung und die Anordnung des beweglichen Mobiliars werden subjektiv erlebbare, überschaubare räumliche Grundeinheiten geschaffen.[26]

In der Regel wird für die Bürolandschaft (1) ein abgeschlossener Raum der Organisation, eine abstrakte horizontale Ebene definiert, die möglichst weitläufig und barrierefrei ist. Das Innere der Markierung wird (2) klimatisch, akustisch, lichtplanerisch reguliert, und (3) bewegliche Elemente wie Sessel, Tische, Stellwände, Grünpflanzen als auch Mitarbeiterinnen, Maschinen und Automaten werden möglichst exakt und in verschiedenen Konstellationen zueinander angeordnet. Die Arbeitsumwelt wird dabei für die Angestellten so anregend und konzentrationsfördernd – in den Worten Ottmar Gottschalks so wirkungsvoll – wie möglich gestaltet:

> „Eine wirkungsvolle Anordnung, bei der der Chef mitten unter den Leuten sitzt, mit denen er arbeiten muß; eine Arbeitsplatzgestaltung, bei der jedes Möbelstück maximal genutzt werden kann und bei der alle notwendigen Akten im Sitzen greifbar sind; Besprechungstische sind so gestellt, daß die Besprechungen in Sekunden einberufen werden können; Pflanzentröge und flexible Trennwände erlauben es, jeden Repräsentationsanspruch zu erfüllen."[27]

Ein dichter Anforderungskatalog regelt dabei in exakter Manier die visuell lose Anordnung des Mobiliars: Die Anordnung garantiert eine durchschnittliche Sichtweite im Großraum von maximal zehn Metern. Sie produziert Räume, „die von jedem einzelnen von seinem jeweiligen Standort aus erlebt werden [können]".[28] Das Mobiliar wird gemäß den Arbeitsteams in Gruppen, ähnlich wie in der Mengenlehre, im Raum positioniert. Die Zugänge und Verkehrswege werden durch Pflanzentröge genau markiert und laufen niemals direkt durch eine Arbeitsgruppe hindurch. Aufmerksamkeit wird vor allem der Intimsphäre und den

26 Vgl. ebd., S. 76. „Empfindbare und erlebbare Grundeinheiten der Bürolandschaft sind die subjektiven Räume, deren es so viele gibt, wie es Standorte und Sitzorte gibt."

27 Ottmar Gottschalk, Hans J. Lorenzen: Eine neue Form von Bürogebäuden, in: Kommunikation, Nr. 4, Vol. II, 1966, S. 167.

28 Kurd Alsleben: Bürolandschaft und ihre subjektiven Räume, in: Kommunikation, 11/1965, S. 77.

Arbeitskonditionen der einzelnen Arbeitsplätze gezollt: keine direkte Blickrichtung auf blendende Fensterflächen; bei Direktbelichtung (innerhalb der sechs Meter Lichtzone an der Fassade) Stellung des Arbeitstisches so, dass Handschatten vermieden werden; Orientierung der Tische so, dass man nicht den Kolleginnen auf die Finger sieht oder „genötigt“ ist, sich gegenseitig zu beobachten. Gleichzeitig wird die Anordnung von Maschinen, Registraturen oder Karteiaggregaten auf den Arbeitsprozess hin räumlich optimiert.

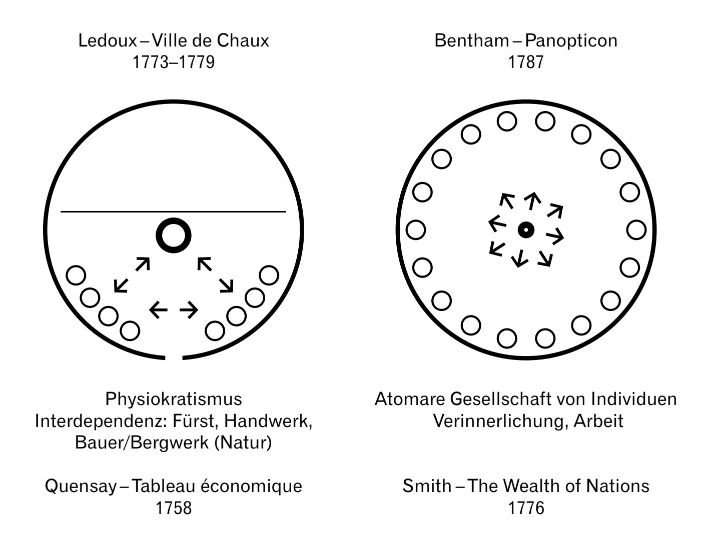
Die Anordnung und Verteilung der Möbel und Maschinen wie auch die psychologisch kalkulierte Farbgebung sind wichtige normative Kriterien der Gestaltung für ein Leben ohne Leistungsabfall. Der organisationskybernetische Arbeitsraum folgt dabei keiner visuell strengen Anordnung der Arbeitsplätze, sondern ähnelt einer chaotischen, weitläufigen Landschaft subjektiver Räume, wie es in der Selbstbeschreibung der ersten Bürolandschaft des Kommissionshauses Buch und Ton heißt:

> „Durch die Bauweise der Einrichtungsgegenstände wird eine transparente und großzügige Wirkung erzielt. Der unregelmäßige Rhythmus der Aufstellung und die Vielfarbigkeit im Raum gliedern für die Wahrnehmung jeweils nur den Nahbereich, so daß sich von allen Arbeitsplätzen aus jeweils ein subjektiver Raum bildet, der Intimität gewährt. Auch die Stellwände und Pflanzen bilden in diesem Sinne visuellen Schutz; sie kennzeichnen gleichzeitig Verkehrswege und Arbeitsgruppenbereiche.“[29]

Die paradoxe Formulierung der *unregelmäßigen Rhythmisierung*, eines Rhythmus, der keinem Gleichmaß, keiner geregelten Bewegung folgt, sondern irregulär, azyklisch ist, artikuliert treffend die Hypothese der organisationskybernetischen Planer. Sie bringt den Konflikt der Gestaltung auf den Punkt. Positiv formuliert postuliert sie die intendierte Verschmelzung zweier divergenter Bewegungen, wie sie Roland Barthes gegenüberstellt: der eigenrhythmischen Lebensweise, die keinerlei Organisation folgt und in der „keine vergegenständlichte, institutionalisierte, verdinglichte Vermittlungsinstanz zwischen dem Individuum und der

29 Broschüre „Beschreibung der Bürolandschaft des Hauses Bertelsmann in der Firma Kommissionshaus Buch und Ton“, keine weiteren Angaben erhältlich, im Archiv des Quickborner Teams. Meine Hervorhebung.

Kleingruppe besteht",[30] und eines engen räumlichen und gemeinschaftlichen Lebens, das einhergeht „mit der sofortigen Entstehung eines bürokratischen Apparats, [der] auf die geringste idiorhythmische Gruppenbildung lauert und sich über sie stellt, sobald sie zu ‚kristallisieren' beginnt".[31]



Gegenüberstellung der Organisationsformen der Ville de Chaux von Claude-Nicolas Ledoux und des Panopticons von Jeremy Bentham, vgl. dazu: Joost Meuwissen: Zur Architektur des Wohnens. Karlsruher Vorlesungen 1992/1993

Jedes einzelne Individuum soll sich im organisationskybernetisch optimierten Verwaltungsraum subjektiv nicht wie das zusammengepferchte Vieh (Marx) wahrnehmen, sondern als autonomes Subjekt, das allen anderen gleichgestellt, auf gleicher Ebene und in räumlicher Nähe zum Vorgesetzten, vertraute Verhältnisse vorfindet. Die Bürolandschaft mag zwar unregelmäßig, ja sogar chaotisch erscheinen, dennoch wirkt eine streng akribische, fast sogar totalitäre Ordnung in der innenräumlichen Architektur, die den als autonom verstandenen, voneinander abhängigen Individuen und dem Rationalismus verpflichtet ist.

In einer ähnlichen räumlichen Organisation, die auf einem Modell von Distanz und Nähe basiert, aber weitgreifender,

30 Roland Barthes: Wie zusammen leben, Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1. Auflage 2007, S. 90.
31 Ebd., S. 90.

gesellschaftsbildend formuliert ist, „in der die Arbeiter mehr Freiheit haben sollten und mehr Gleichheit mit dem Meister",[32] unterschied sich bereits der Architekt Claude-Nicolas Ledoux 1771 von der damals gängigen, straff organisierten *Manufacture réunie*. In seinem Entwurf der königlichen Saline im französischen Arc-et-Senans sollte die Idealvorstellung einer glücklichen Produktionsgemeinschaft gelebt werden: Die halbkreisförmige Anlage organisiert einen abgeschlossenen Raum für 200 Menschen. Der kontrollierte Zugang zur Manufaktur erfolgt über einen Vorhof und durch das axial angelegte Torhaus. Im Zentrum der Anlage liegt das Haus des Direktors, links und rechts davon die Produktionsstätten für das Salz. Sowohl die Häuser der Arbeiter und ihrer Familien als auch die Werkstätten der Schmiede, der Fassbinder und Zimmerer sind im Halbkreis darum angeordnet. Jeder Familie wird ein Zimmer mit vier Betten zugewiesen, in der Mitte jedes Arbeiterwohnhauses gibt es einen Versammlungsraum, der, wie Claude-Nicolas Ledoux schreibt, „eine allgemeine Vorstellung von Gemeinsamkeit vermittelt, die den Menschen einbindet in eine soziale Ordnung, so wie sie ihm von der Natur gegeben ist".[33] Versorgt wird die Gemeinschaft durch eine Bäckerei und durch die den Arbeitern zugeteilten Obst- und Gemüsegärten.

Die Saline *Chaux* ist der ökonomischen Theorie des Physikratismus verpflichtet, in der die Produktivität der (handwerklichen) Arbeit, der Mehrwert, keine Rolle spielt. Alle gesellschaftlichen Schichten sind gleich und werden durch ihr Nebeneinander und die Distanz zueinander dargestellt.[34] Das zentral in der Mitte platzierte Haus des Direktors, des Fürsten, soll ihn zwar wie auf

32 Anthony Vidler: Claude-Nicolas Ledoux, Birkhäuser Verlag: Basel–Boston–Berlin 1988 (englisches Original: 1987), S. 62.

33 Claude-Nicolas Ledoux zitiert in: ebd., S. 59.

34 Vgl. Joost Meuwissen: Zur Architektur des Wohnens. Karlsruher Vorlesungen 1992/93, Lehrstuhl für Gebäudelehre und Entwerfen Prof. Jo Coenen, Universität Karlsruhe 1995, S. 24–32. Diese Interpretation steht im Gegensatz zur gängigen Lesart der Saline als Revolutionsarchitektur und dem Vergleich mit dem Panoptikum von Jeremy Bentham, das zehn Jahre nach dem Bau der Saline bereits dem Modell der Arbeit des 19. Jahrhunderts zugewandt war. Meuwissens überzeugende und informierte Analyse basiert vor allem auf der nach der Französischen Revolution im Gefängnis geschriebenen Apologie „L'architecture considerée sous le rapport de l'art des moeurs et de la législation" (1804).

einer Theaterbühne[35] in Szene setzen, doch gleichzeitig soll *er* auch unerkannt bleiben. Trotz der typologischen Übereinstimmung mit dem zirka zehn Jahre später veröffentlichten Panoptikum von Jeremy Bentham ist die Saline in der Konzeption und der Darstellung der damaligen Staatsordnung, also im Gebrauch des architektonischen Schemas, noch ganz Architektur des *Ancien Régime*.

Wie die Saline in Chaux ist auch die Bürolandschaft keine aleatorische Architektur, die auf kombinatorischen Zufallsoperationen oder gar Improvisationen basiert und ihr eigenes Détournement aktiv antizipiert[36], sondern besteht aus akribisch geordneten, im Anschluss an die gängigen Führungs- und Managementdiskurse hochtechnologischen Räumen der Arbeit, die möglichst effizient eine Gruppe von Menschen organisieren und dabei Aspekte des Wohnens und Lebens im Innenraum etablieren.

Bertelsmanns Verwaltungsarbeit: Buch und Ton, 1961

Das damals jüngste Unternehmen des aufstrebenden Medienkonzerns wird als Verwaltungsapparat für das stetig wachsende Warenlager der Bertelsmann Buchverlage geschaffen. Neben den Lese- und Schallplattenringen und dem graphischen Großbetrieb Mohn & Co, der täglich hunderttausende Bände produzieren kann, wurde das Kommissionshaus Buch und Ton von Reinhard Mohn 1959 gegründet.

Als Logistikunternehmen ergänzt und optimiert Buch und Ton die anderen Geschäftsfelder des Bertelsmannkonzerns, vor allem aber den bereits 1950 gegründeten Bertelsmann Lesering. Es optimiert das Warenlager und ordnet den Versand für den dynamischen Direktvertrieb von Büchern und Schallplatten. So entwickeln sich aus dem bestehenden Lager der Direktvertrieb, die *intensive*

35 „Darüber hinaus verweisen Größe und Proportion des Halbkreises auf Ledoux' übergreifendes symbolisches Konzept: die Saline sollte wie ein Theater empfunden werden" (Anthony Vidler: Claude-Nicolas Ledoux, Birkhäuser Verlag: Basel–Boston–Berlin 1988 (englisches Original: 1987), S. 49).

36 Eine derartige Interpretation bietet der Partner Zaha Hadids Patrik Schumacher in einer Serie von Artikeln an. Vgl. z. B. Patrik Schumacher: Arbeit, Spiel und Anarchie, in: Herbert Lachmayer, Eleonora Louis (Hg.): Work & Culture. Büro. Inszenierung von Arbeit, Ritter Verlag: Klagenfurt 1998, S. 245–253.

Nutzung, die systematische Ausbeutung und die Vereinnahmung[37] eines klar umrissenen, permanent wachsenden Geschäftsfeldes.

Entgegen den damals jedoch üblichen starren Modellen von Buchgemeinschaften, bei denen die Leser und Leserinnen einen fixen Bestand von – zum Beispiel – zwölf im Vorhinein fixierten Titeln im Jahr erhielten und zusätzliche Bücher nur aus einer limitierten Liste auswählen durften, war das flexible Geschäftsmodell des Leseringes von Bertelsmann wirksamer. Der Direktvertrieb war in periodischen Verwertungskreisläufen organisiert. Quartalsweise stand es den Mitgliedern frei, aus einem Katalog zu wählen. Falls sie nichts wählten, erhielten sie die im Programm vorab fixierten, vorgegebenen Bände. Ein ausgeklügeltes Prämien- und Vergünstigungssystem band die Leserinnen zudem an den Konzern. Die freie Wahl aus dem Sortiment und das Prämiensystem erzeugten dabei eine Fülle von Informationen über Kundinnen und Kunden, die im Hause Bertelsmann kontinuierlich als Feedback verarbeitet wurden: „Elektronische Rechenmaschinen werten in Gütersloh eine in die Millionen gehende, nach Geschlecht, Wohnort, Interessensmerkmalen und so weiter aufgeschlüsselte Adressensammlung aus."[38]

Zudem produziert Bertelsmann im Gegensatz zu den ausländischen Mitbewerbern am Versandmarkt (Mail Order) viele der Buchideen nicht selbst, sondern übernimmt sie von anderen Verlagen. Die Produktion der Bücher oder Schallplatten, die Stückzahl und die Art, aber auch der Lagerbestand und der Vertrieb werden durch die Auswertung der Datensätze, die eine weitgehend kalkulierbar gewordene Nachfrage garantieren soll, organisiert, kontrolliert und gesteuert. 1960, zum 125-jährigen Jubiläum der Firma Bertelsmann und parallel zur Planung des neuen Büroraums, gibt es bereits drei Millionen Buchring-Mitglieder und eine Vielzahl an Daten, die das Unternehmen über ihre

37 Vgl. Gilles Deleuze, Felix Guattari: Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie, Merve: Berlin, 6. Auflage 2005 (französisches Original: 1992), S. 587–655. Deleuze/Guattari beschreiben den Staatsapparat als Vereinnahmungsapparat, der sich maschineller Prozesse anderer, gleichzeitig existierender Gesellschaftsformen bedient und diese vereinnahmt, übercodiert. Dabei expliziert das Warenlager etwas, das der Sesshaftigkeit, der Landwirtschaft und der Handwerksproduktion vorausgeht.

38 Heinz Michaels: Der Große in Gütersloh, Die Zeit, 21/1967, S. 18, http://www.zeit.de/1967/21/Der-Grosse-in-Guetersloh.

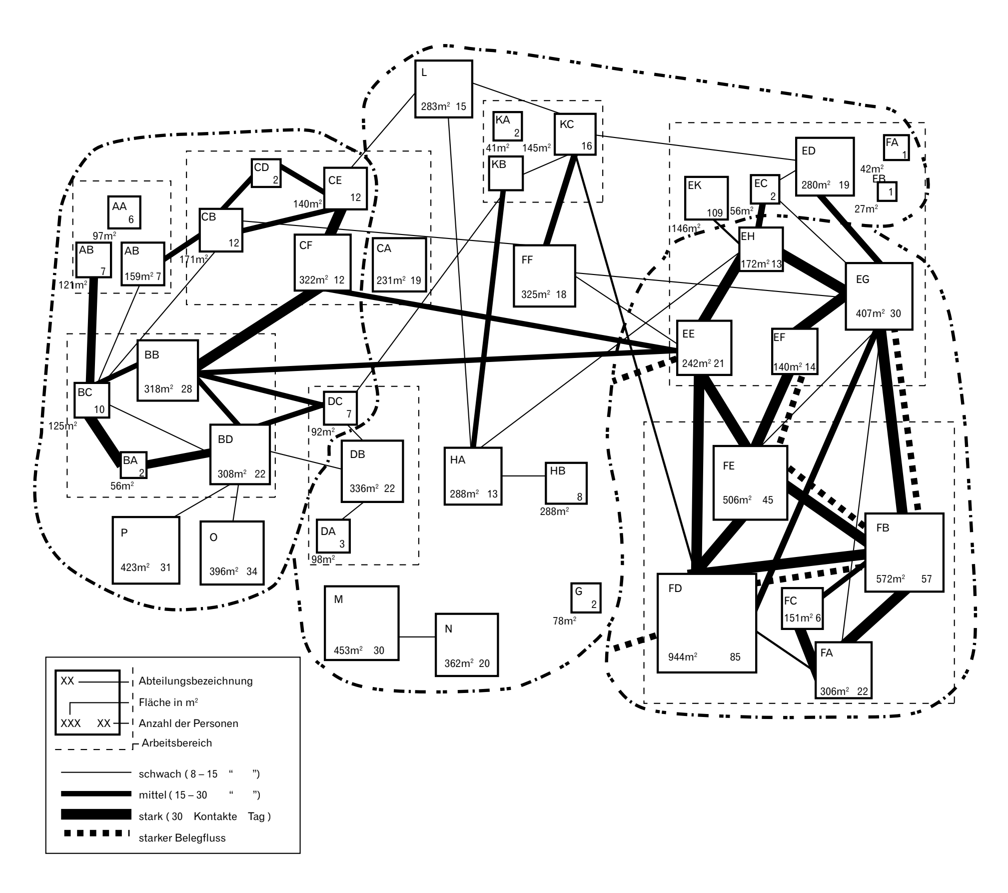
Kundinnen und Kunden, über ihre Vorlieben und Wünsche gesammelt hat und permanent neu errechnet.[39]

Die Konstruktion des Direktvertriebs durch den periodisch wiederkehrenden Verwertungskreislauf entspricht einem kybernetischen Regelkreislauf. Er konstituiert einen inklusiven Raum von Mitgliedern, der auf der zirkulären Rückkoppelung der Leserinnen als Instanzen des Systems basiert. Jede Resonanz, jede einzelne Wahl durch ein Lesering-Mitglied stellt ein Feedback für den Vertrieb dar, auf das hin das Lager, der Einkauf und der Versand adaptiert werden können. Teilweiser Schichtbetrieb im Kommissionshaus und eine ausgelagerte Produktion von Teilen des Sortiments ermöglichen zusätzlich eine gezielte dynamische und flexible Anpassung an die Anforderungen des Marktes. Ziel ist es, möglichst viele Bücher und Schallplatten zu verkaufen und gleichzeitig das Risiko, auf einer Ware sitzenzubleiben und ein Buch zu viel produziert, bestellt oder gelagert zu haben, zu minimieren.

Der Lesering kann als dynamischer, sich ausbreitender virtueller Raum beschrieben werden, der möglichst viele neue Kundinnen einschließt und durch den zentralen Vertriebsraum reguliert wird. Er ist ein Raum, der vor allem durch das Feedback der Leser zum kontrollierten und überschaubaren Innenraum wird. Er besteht aus Verhältnissen, aus Informationen zwischen den Mitgliedern und der Vertriebszentrale. Dieser Raum wird in periodischen Abständen, in aufeinanderfolgenden Durchgängen, über den Versand der dynamisch durch das Feedback der Kundinnen erstellten Warenkataloge, aber auch durch Verkaufsagenten verwertet.

Die Bürolandschaft des Kommissionshauses Buch und Ton wird als klar markiertes Feld im Zentrum des sich ausweitenden Direktvertriebs an der Spitze des Buchlagers der Konzernzentrale positioniert. „Unter sehr ungünstigen baulichen Verhältnissen war durch Umbau eines Buch-Lagerraumes im 4. Obergeschoß des Versandgebäudes (Dachgeschoß) ein Bürogroßraum ohne feste Zwischenwände zu schaffen."[40]

39 Vgl. Olaf Simons: C. Bertelsmann Verlag, http://www.polunbi.de/inst/bertelsmann.html, sowie: Saul Friedländer, Norbert Frei, Reinhard Wittmann, Trutz Rendtorff: Bertelsmann im Dritten Reich, Bertelsmann: Gütersloh 2002.
40 Beschreibung der Bürolandschaft des Hauses.



Beziehungsschema einer Hauptverwaltung mit 800 Personen, nachgezeichnet aus: Ottmar Gottschalk: Flexible Verwaltungsbauten, Verlag Schnelle: Quickborn 1968

Der Raum des Verwaltungsapparats, der den Direktvertrieb der Bücher und Schallplatten reguliert und in dem die Informationen zusammenlaufen, wird direkt an das Lager angeschlossen. In ihm werden hereinkommende Aufträge bearbeitet, Versandpapiere erstellt und an die Versandstelle weitergeleitet, gleichzeitig Rechnungen ausgestellt und in der Abteilung für Rechnungswesen kontrolliert als auch Kundenanfragen und -wünsche betreut. Der schematische Arbeitsfluss der inneren Organisation von Buch und Ton ist ein Gefüge, das dem Kreislauf des Direktvertriebs ähnelt. Wie das Konzept des dynamischen Direktvertriebs muss der Verwaltungsapparat in der Lage sein, den eigenen Bezugsrahmen zu ändern und sich permanent auf ein neues Ziel hin auszurichten.

Für den Kulturwissenschafter Hartmut Böhme ist die Büroumwelt, die Welt außerhalb des Büros, ein opakes

Chaos, wogegen der Büroinnenraum Evidenz ist. Er umschreibt die Produktionsweise des Büros und damit die organisatorische und architektonische Aufgabenstellung folgendermaßen:

> „Büros, so klein oder groß sie sein mögen, sind Relais von Informationsströmen, die eingehen, koordiniert, verwaltet, gespeichert, distribuiert und ausgegeben werden. Das ist ihr Grundunterschied zu Produktionsstätten, die es mit Stoffwechselprozessen zu tun haben: von Rohstoffen zu Produkten. Materie spielt in Büros keine oder nur die Rolle, Träger der Zeichenprozesse (Papier, Akten, Hardware) zu sein oder deren externe Bedingungen darzustellen (Büroarchitektur). Was immer auch inhaltlich die Arbeit eines Büros sein mag: Es kommt ‚etwas hinein', wird ‚verarbeitet' und ‚geht wieder hinaus' – doch nur in der Form von Zeichen."[41]

An den Zeichen, die in das Büro hineingehen, verarbeitet werden und wieder hinausgehen, hängt die materielle Ware, hängen die Bücher und die Schallplatten. Das Büro ordnet und reguliert mit den Informationsströmen das Lager und den Versand. In dem Sinne vollzieht das Büro die berühmte Trennung von Kopfarbeit und Handarbeit des Arbeitswissenschafters Frederick Taylor. Das Büro entspricht dem zentralen Arbeits- und Planungsbüro, das nach wissenschaftlichen Methoden Arbeitsprozesse entwickelt, welche die Arbeiter und Arbeiterinnen ohne Entscheidungsbefugnis außerhalb des Büros exakt auszuführen haben. Die Arbeitnehmerinnen und Arbeitnehmer im Büro sind dagegen Spezialistinnen und Spezialisten. Sie haben Entscheidungskompetenz, und sie tragen Verantwortung.

Gebrüder Schnelle, 1956 ff.

Der formal abgegrenzte, informationsverarbeitende Binnenraum der flexiblen Architektur der Bürolandschaft, die als Zentralmacht an der Spitze des Bertelsmann-Systems waltet, wird nach ähnlichen regulativen Kriterien, wie sie im Direktvertrieb von Buch und Ton wirken, gestaltet und folgt dabei einer entsprechenden organisatorischen Logik. Das deklarierte Ziel des Planungsteams rund um die beiden Brüder Wolfgang und Eberhard Schnelle ist es,

41 Hartmut Böhme: Das Büro als Welt – Die Welt als Büro, in: Herbert Lachmayer, Eleonora Louis (Hg.): Work & Cultures, Ritter Verlag: Klagenfurt 1998, S. 95–108, hier: S. 97.

einen offenen, demokratischen Arbeitsraum zu kreieren, der in letzter Konsequenz die Arbeit abschafft.

Der Bürogroßraum wird mit der organisationskybernetischen Planungsmethode speziell für den Arbeitsprozess der Mitarbeiterinnen von Buch und Ton geplant und vom Büro des Braunschweiger Architekturprofessors Henn umgesetzt. Es werden die inneren und äußeren Abhängigkeiten der Arbeitsprozesse so weit wie möglich über quantifizierbare Merkmale und Definitionen erfasst. Im gemeinschaftlichen und fächerübergreifenden Planungsprozess, der den Auftraggeber Reinhard Mohn, Repräsentanten der Belegschaft, die Architekten und die Organisationskybernetiker einschließt, wird ein möglichst wirksames, übersichtliches und flexibles Arbeitsmilieu geschaffen. Man war versucht, ein „Arbeitsinstrument [zu entwickeln], das nicht nur die Bedürfnisse von heute, sondern alle Veränderungen in der Struktur und in den ablaufenden Prozessen ohne bauliche Veränderungen möglich macht".[42]

Ist der Bertelsmannvertrieb darauf ausgerichtet, sein Geschäftsfeld mit jedem periodischen Durchgang durch Modulation des Angebots besser zu verwerten, zielt die Architektur des Verwaltungsapparats darauf, möglichst elastisch auf alle virtuell vorstellbaren Anforderungen an einen veränderten Arbeitsprozess reagieren zu können und gleichzeitig eine demokratische Arbeitssphäre zu schaffen.

Interessant ist, dass der Raum der Bürolandschaft anfänglich nicht von Architektinnen oder Designern, sondern ausschließlich von Ingenieuren, von Organisationsberatern, Mathematikern und Informatikern konzipiert wurde. Dem Architekten oblag vorerst nur die getreue Umsetzung der Anforderungskataloge.[43] Man kann das Team der Gebrüder Schnelle mit Andreas Reckwitz als Manager-Ingenieure umschreiben, deren Aufgabe in erster Linie die Koordination, die soziale Kontrolle eines Betriebs und der Erwerb von Informationen ist:

42 Ottmar Gottschalk, Hans J. Lorenzen: Eine neue Form von Bürogebäuden, in: Kommunikation, Nr. 4, Vol. II, 1966, S. 166.

43 Erst nach der Fertigstellung der Bürolandschaft Buch und Ton tritt der Architekt Ottmar Gottschalk in das Planungsteam der Organisationskybernetiker ein. Gottschalk war bei der Umsetzung der Bürolandschaft Buch und Ton aber maßgeblich als Mitarbeiter des Architekten Henn beteiligt.

„Der Manager-Ingenieur ist primär regulierender Administrator. Jene Regeln, welche die Organisation im Sinne einer sozial-technischen Maschine als ganze ausmachen, inkorporiert er gewissermaßen als seinen Habitus, so dass er in seiner Selbsthermeneutik auch zum ‚Nervenzentrum' des Betriebes avancieren kann. Seine Spezialisierung besteht darin, die reibungslose Reproduktion der gesamten Organisation zu stabilisieren."[44]

Das Planungsteam von Wolfgang und Eberhard Schnelle hatte sich Ende der 1950er Jahre als Beratungsfirma für neuartige Konzepte der Büroorganisation und Büroraumgestaltung profiliert. Sie affirmieren die Bürokratie, bejahen die Verwaltungs- und Planungsarbeit und postulieren den effizienten, technisierten und radikal demokratischen Raum. Die Bürobauplanung gilt ihnen als effektivstes Mittel und sinnvollste Grundlage, den aus ihren Beobachtungen heraus abgeleiteten Zwang zur Rationalisierung für ein besseres Leben umzusetzen.[45]

Das organisationskybernetische Planungsmodell verbreitete sich schnell. Ab den frühen 1960er Jahren planen, gestalten und bauen die Gebrüder Schnelle eine Vielzahl von Bürolandschaften: zum Beispiel die Ford-Werke in Köln (1966), das Büro der Großeinkaufsgesellschaft Deutscher Consumvereine (GEG) in Kamen (1966), die Textilvertriebsfirma NINO in Nordhorn (1961), das Großraumbürohaus für Orenstein & Koppel in Dortmund (1965), die OSRAM GmbH in München. Bald wurden auch im benachbarten europäischen Ausland und später dann in den USA Bürolandschaften errichtet.

1956 gründen Eberhard und Wolfgang Schnelle zusammen mit Hermann Dunst die *Velox-Organisation Hermann Dunst GmbH*. Sie war die Handelsvertretung der Velox-Werke, die ihr Vater Herbert Schnelle 1946 gegründet hatte. Sie verkaufen Büromöbel und Artikel für Registraturen und Archive. Gleichzeitig beginnen sie mit der Beratung zur Büroorganisation und -planung. 1959/60 wird die Unternehmung in die Eberhard und Wolfgang Schnelle

44 Andreas Reckwitz: Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne, Velbrück Wissenschaft: Göttingen 2006, S. 345.

45 Vgl. Eberhard Schnelle: bürobauplanen. Grundlagen der Planungsarbeit bei Bürobauten, Werkhofverlag: Hildesheim 1958, S. 8.

GmbH & Co. KG umbenannt. Sie ziehen in den Hamburger Vorort Quickborn um und konzentrieren sich von nun an ausschließlich auf Beratungstätigkeiten zur Büroorganisation und Büroraumgestaltung. 1965 wird die auf 25 Mitarbeiterinnen gewachsene Organisationsberatungsfirma in Quickborner Team, Gesellschaft für Planung und Organisation mbH umbenannt. Zwei Jahre später erfolgt die Gründung einer Tochterfirma, die Quickborner Team Incorporated in den USA, 1972 wird eine weitere Tochterfirma in Caracas, Venezuela, gegründet. Im gleichen Jahr verlassen die Brüder das Quickborner Team und gründen mit der Metaplan GmbH eine Unternehmung, die sich auf die Planung und Moderation von Planungsprozessen in einem breiteren und allgemeineren gesellschaftlichen Kontext spezialisiert und alles bis hin zu Fragen der Organisation nationalstaatlicher Regierungen bearbeitet.[46]

Gleichzeitig mit der Fokussierung auf die Konsultationstätigkeit wird der Verlag Schnelle gegründet. Das Verlagsprogramm umfasst von der ersten Stunde an zwei Schwerpunkte: Einerseits werden Bücher zur Bürobauplanung herausgegeben, andererseits publiziert der Verlag Schriften zur Kybernetik, zur Informationsästhetik und zu angrenzenden Feldern der Mathematik. 1961, im ersten Verlagsjahr, wurden zwei Titel verlegt. Das eine, von Kurd Alsleben und Wolfgang Schnelle herausgegebene Buch „Bürohaus als Großraum. Büroneubau der C. F. Boehringer & Soehne GmbH, Mannheim. Zielsetzung, Planung und Erfahrung“ berichtet von der ersten großen Realisierung einer Bürolandschaft der Eberhard und Wolfgang Schnelle GmbH. Das zweite Buch ist die Neuauflage einer zuerst 1941 erschienenen „Denkschrift zur Gründung eines Instituts für Regelungstechnik“ von Hermann Schmidt.[47]

Das erste Buch stellt den Vorläufer zur innenräumlichen Organisation von Buch und Ton vor. Es ist die noch formal rigide

46 Im Mittelpunkt der Dienstleistung steht die sogenannte Metaplan-Methode, die Zusammenhänge von Problemstellungen ähnlich wie in einer Mind-Map visualisiert und möglichst viele Beteiligte in einen Entscheidungsprozess miteinbindet. Vgl. die Website der Metaplan GmbH, www.metaplan.de.

47 Kurd Alsleben, Erhard Büttner, Claus W. Hess, Wolfgang Schnelle, Curt Siegel, Rudolf Wonneberg: Bürohaus als Großraum. Büroneubau der C. F. Boehringer & Soehne GmbH, Mannheim. Zielsetzung, Planung und Erfahrung, Verlag Schnelle: Quickborn 1961. Hermann Schmidt: Denkschrift zur Gründung eines Instituts für Regelungstechnik, Verlag Schnelle: Quickborn 1961.

angeordnete Bürolandschaft des Pharmaunternehmens Boehringer Mannheim. Das flexible und offene Großraumbüro, „das jedoch abwechslungsreich wie eine Landschaft gestaltet ist“,[48] entstand zwischen 1958 und 1960 als erste Anwendung der organisationskybernetischen Planungsmethode. In der Denkschrift, dem zweiten Buch des Verlags, liest man über die Automatisierung der Arbeitsmaschinen durch die Regelungstechnik. „Hier erfüllt die Regelungstechnik ihre zivilisatorische Kraft, die Schmidt in einer epochalen Aufstufung vom Werkzeug bis zur automatischen Fabrik in der Geschichte am Werke sieht.“[49]

Beide Bücher markieren die zwei Seiten des Verlags, die Berichterstattung von den und Reflexion über die eigenen planerischen Aktivitäten und ihre Kompetenz in der speziellen Organisationstechnik und Planungsmethode, der Organisationskybernetik. Sie betonen mit den wissenschaftlich gehaltenen, im Layout für damalige Zeiten doch recht trockenen Publikationen ihre Kompetenz als Ingenieure. Das Gesamtprogramm bewirbt den architektonisch neuartigen und ungewöhnlichen Zugang zur Innenraumplanung und -gestaltung. Es bekundet damit aber gleichzeitig die wissenschaftlich abgesicherte und erprobte Planungsmethode, die zum garantierten Erfolg führt.

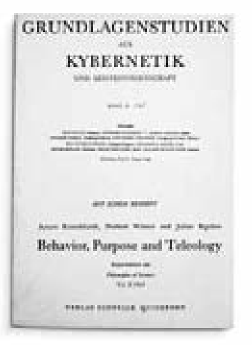
Zwischen 1965 und 1971 erscheint zudem das Periodikum „Kommunikation“ im Verlag Schnelle, das sich vor allem mit Aspekten der Organisationskybernetik beschäftigt. Es versammelt breit gefächertes kybernetisches Wissen aus verschiedenen Disziplinen – der Organisationsplanung, der Architektur, den Computerwissenschaften, der Regelungstechnik und dem Industriebau, der Mathematik und der Unternehmensstrategie – rund um das Thema der Bürobauplanung und Büroorganisation. In der ersten Ausgabe werden dem *sehr geehrten Leser* das Profil und die Zielsetzung der Zeitschrift mit dem Namen „Kommunikation“ veranschaulicht. Sie wendet sich an den Planer, den Organisator und den Wissenschafter,[50] will eine Verbindung zwischen Theorie

48 Regine Jorzick: Quickborner Team. Gute Arbeit, Hamburg 2006, S. 10.

49 Wolfgang Pircher: Markt oder Plan? Zum Verhältnis von Kybernetik und Ökonomie, in: Claus Pias (Hg.): Cybernetics – Kybernetik. The Macy-Conferences 1946–1953, Diaphanes: Zürich–Berlin 2004, S. 81–96, hier: S. 92.

50 Ich übernehme hier und im Folgenden die von den Autoren der Organisationskybernetik gesetzte *männliche* Schreibweise, um deren maskulin besetzte Diktion hervorzustreichen.





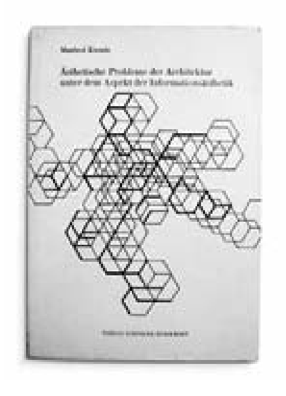




















Verschiedene Cover von Publikationen des Verlags Schnelle, Quickborn

und Praxis herstellen und enthält Beiträge über die „Wissens- und Anwendungsgebiete Organisation, Planung, Kybernetik, Informationstechnik sowie alle weiteren diese Gebiete berührenden Wissensstoffe".[51]

Hier wird ein Anforderungsprofil der von den Organisationskybernetikern gedachten Planung erstmals sichtbar, das sich explizit für eine fächerübergreifende Zusammenarbeit von Experten und Expertinnen ausspricht und die Lanze für eine demokratische Planung bricht. Anfänglich sind die Beiträge des auf Englisch und Deutsch erscheinenden Magazins auf die Planung von Arbeitsplätzen fokussiert. Über die Jahre hinweg verlagert sich der Schwerpunkt parallel zu der Entwicklung der Interessen von Wolfgang und Eberhard Schnelle auf die Planung der Planung, also auf abstraktere Problemstellungen der Organisationskybernetik.

Ähnlichkeiten und Gegensätze der Organisationskybernetiker zu den Überlegungen des Stadtsoziologen Lucius Burckhardt werden deutlich. Burckhardt entwickelt seit den späten 1950er Jahren, also gleichzeitig mit den Gebrüdern Schnelle, eine Planungstheorie, die eine Demokratisierung der Gesellschaft und des Planungsprozesses zum Ziel hat.[52]

Sowohl Lucius Burckhardt als auch das Team der Schnelles kritisieren gemeinsam intuitives Designen, das ein Problem nur auf ein Wesentliches, auf eine Essenz reduziert und ausschließlich in eindimensionalen Gestaltungen mündet. Eine derartige Herangehensweise werfe eher neue Probleme auf, als dass sie irgendetwas lösen könne. Auch sprechen sie sich für Teamarbeit und dynamische Problemlösungen aus. Dies verhindere Gestaltungen, die einen momentanen Zustand in einer dauerhaften Lösung einfrören. Weiterhin haben sie den gemeinsamen Ansatz, ein Design rund um die sozialen Aktivitäten zu planen, den Menschen und seine Interaktionen als Ausgangspunkt jeglicher Planung zu sehen.

Während sich Burckhardts Arbeiten aber prinzipiell um den Ausgangspunkt der Planung, die Problemdefinition, die eine Planung zu lösen hat, drehen und für andere und neue Fragestellungen

51 Vgl. Kommunikation, Nr. 1, 1965, S. 0.
52 Vgl. Jesko Fezer, Martin Schmitz (Hg.): Lucius Burckhardt. Wer plant die Planung? Architektur, Politik und Mensch, Martin Schmitz Verlag: Berlin 2004.

für das Design plädieren, akzeptiert die Planungsmethode der Gebrüder Schnelle dagegen den disziplinierenden Charakter einer Gestaltung und fokussiert auf die möglichst effiziente Lösung der gestellten Probleme. Sie wollen produzieren und durch die pragmatische Handlung die Welt verändern.

Ganz im Gegensatz zu Lucius Burckhardt entziehen sich die Organisationskybernetiker der Hinterfragung der gegebenen Aufgabe, die für den Soziologen Burckhardt zentral ist. Burckhardt siedelt die Planung und die Gestaltung im Dreiecksverhältnis von Politik – Umwelt – Mensch an. Ausgehend von einer Analyse politischer Kennzeichen von Raum konzipiert er eine Kritik der Planungslogik sauberer, technokratischer Problemlösungen. Die Gebrüder Schnelle dagegen ziehen der aktivistischen Haltung die Rolle des antizipierenden Designers als Organisator und Manager vor, der den Planungsprozess demokratisiert, ohne die Aufgabenstellung als solche zu hinterfragen.

Der Unterschied der beiden koexistierenden Standpunkte liegt in der Positionierung außerhalb bzw. innerhalb des Planungsprozesses. Während Lucius Burckhardt einen großen Rahmen spannt, sich als Kommentator des Planungsprozesses äußerlich positioniert und nach dem Entscheidungsprozess als solchem fragt, akzeptieren die Organisationskybernetiker die Aufgabenstellung und verstehen sich als immanenter Teil der Planung. Sie arrangieren effizient und zielorientiert möglichst viele Arbeitsprozesse und arbeitsumweltliche Aspekte innerhalb der gegebenen Problemstellung und hinterfragen die Zielvorgabe nicht.[53] Sie sehen sich als integralen Teil der Organisation, der Gemeinschaft, die sie effizient ordnen, managen und gestalten. Dies entspricht ganz der Konzeption, wie sie auch Heinz von Foerster, einer der herausragenden Vertreter der Kybernetik, in einem Aufsatz über Management formuliert:

53 In der Kunst thematisiert Sol LeWitt dagegen mit seinen Wall Drawings und den Instruction Pieces den Sollwert, die Instruktion und damit die Grenzen universaler Rechenmaschinen und problematisiert die Kybernetik als Denkmodell. Vgl. Sabeth Buchman: Denken gegen das Denken. Produktion, Technologie, Subjektivität bei Sol LeWitt, Yvonne Rainer und Hélio Oiticica, b_books, PoLYpeN: Berlin 2007, vor allem den Abschnitt: Von der Arbeitsmaschine zur universellen Rechenmaschine, S. 192–197.

„Betrachten wir den Manager, der sich selbst als Element der Organisation auffaßt, die er leitet. Wenn er diese Haltung ernst nimmt, muß er alle seine Wahrnehmungen und Handlungen als Manager auch auf sich selbst anwenden, auf seine eigenen Wahrnehmungen und Handlungen.“[54]

Auch wenn die Organisationskybernetiker als Manager-Ingenieure aus der Menge heraustreten, die Grenzen des Systems markieren, die Prozesse der Organisation beobachten und die inneren Abläufe optimieren, so tun sie dies, der organisationskybernetischen Konzeption nach, immer als Instanz der Gemeinschaft und ordnen und managen dabei auch sich selbst.

Formation der organisationskybernetischen Gesellschaft

Der Leitartikel der ersten Nummer der hauseigenen Zeitschrift „Kommunikation“ manifestiert nicht nur die Ausrichtung der Zeitschrift, sondern umschreibt auch die programmatische Tendenz der kybernetischen Planungsmethode, wie sie für die Bürolandschaft zum Tragen kommt. Eberhard Schnelle umreißt darin das Konzept der kybernetischen Organisation als zielorientierte Gesellschaft gleichgestellter Partnerinnen und Partner.

„Organisationen sind Zusammenschlüsse von Menschen, die gemeinsam handeln wollen. Der Organisator unterscheidet …“[55] sind die ersten beiden Sätze des Leitartikels. Als allgemein gültig sind gegeben: eine Vereinigung von Menschen, eine gemeinschaftliche Handlung, ein Wollen sowie der Organisator. Der erste Satz betont die Freiwilligkeit der gemeinsamen Handlung, die den Zusammenschluss einer organisationskybernetischen Organisation bedingt. Arbeiten wird als von allen angestrebte Handlung definiert, etwas, das nicht länger den Menschen als autonomen Individuen von außen aufgezwungen, sondern aus eigenem Antrieb von innen heraus gewollt wird. Der zweite Satz des Textes reklamiert eine äußere Instanz: den Beobachter, den Manager, den

54 Heinz von Foerster: Prinzipien der Selbstorganisation im sozialen und betriebswirtschaftlichen Bereich, in: Siegfried J. Schmidt (Hg.): Heinz von Foerster. Wissen und Gewissen, Suhrkamp: Frankfurt am Main 1993, S. 233–268, hier: S. 236.

55 Eberhard Schnelle: Organisationskybernetik, in: Kommunikation, Nr. 1, September 1965, S. 1–26, hier: S. 1.

Ingenieur, der die Organisation von der Umwelt trennt, der die Organisation einteilt und der entscheidet, wer innerhalb und wer außerhalb der Grenzen steht.

Nur die Beobachtung und Markierung von außen produziert die Rahmung der Organisation; nur die freiwillig versammelte Menge formiert den Regelkreislauf, und nur die Handlung, das „Vollziehen eines physikalischen Prozesses […], dem ein Nachrichtensatz voraus[geht]“,[56] ermöglicht Kooperationsformen und Gemeinschaften, die implizit, wie es Wolfgang Schnelle in der zweiten Nummer von „Kommunikation“ darlegt, immer „die Anordnung von Mensch und Dingen in einem Entscheidungssystem und ihre informationelle Beziehung zueinander [umfassen]“.[57]

Als Organisator definiert das Team der Gebrüder Schnelle den zu optimierenden Organisationstypus als Unternehmung, dessen allgemeine Ziele „Leistungen sind, die als Außenwirkung sichtbar werden (Betriebe, Behörden, aber auch Parteien und Gewerkschaften)“.[58]

Der allgemeine Zweck der organisationskybernetischen Organisation ist die Veränderung der Umwelt. Der Sollwert als Zielvorgabe bleibt innerhalb des Arbeitsprozesses unhinterfragt und ist „nicht rational ableitbar, also normativ bestimmt“.[59] Die Organisationskybernetiker distanzieren sich explizit von Organisationen wie Schulen, Kirchen, Gefängnissen und auch von Fabriken, die auf ihre Mitglieder durch eine Zentralmacht einwirken.[60] Sie grenzen sich damit von der organisatorischen Typologie der Fabrikshalle ab, die im hierarchischen Büromodell des amerikanischen Großraumbüros ihre Fortsetzung findet, wie das Johanna Hofbauer darlegt:

56 Ebd., S. 1.
57 Wolfgang Schnelle: Organisation der Entscheidungen, in: Kommunikation, Nr. 2, 1965, S. 59–73, hier: S. 60.
58 Ebd., S. 60.
59 Ebd., S. 61.
60 Vgl. ebd., S. 60: Wolfgang Schnelle bezieht sich auf die Soziologin Renate Mayntz, die soziale Organisationen auf ihre Ziele hin unterscheidet, und grenzt sich dann von Organisationen mit geselligen Zielen und Organisationen, *deren Ziele darin bestehen, auf einen Teil ihrer Glieder einzuwirken (Schulen, Kirchen, Gefängnisse)*, ab.

„[Das Großraumbüro] schafft die nötige Ordnung und entsprechende organisatorische Tatsachen: Es herrscht ein hoher Grad an Arbeitsteilung. Jede/r arbeitet für sich, verrichtet standardisierte Tätigkeiten. Kommunikation mit anderen soll auf ein zweckdienliches Maß beschränkt bleiben. Informelle Beziehungsnetze werden durch die Anordnung ohne Ansehen der Person entflochten. Ortswechsel scheint gänzlich unerwünscht. Jedes Subjekt soll möglichst für sich bleiben, besonnen auf seine Tätigkeit. […] Die hierarchischen Verhältnisse müssen unmißverständlich und sichtbar sein. An die Kontrolle selbst wird der Anspruch gestellt, ökonomisch zu sein. Wenige Aufsichtsorgane überwachen viele Untergebene mit geringstmöglichem Aufwand. […] Hier wird offensichtlich auf die Idee des Panoptikums zurückgegriffen, wie es bereits im Gefängnis, Spital und in der Fabrik erprobt war."[61]

Sie grenzen sich von einem Raumprinzip der zentralen Überwachung ab, wie es der französische Philosoph Michel Foucault in seinem Buch „Überwachen und Strafen" anhand des Panopticon von Jeremy Bentham so eindrücklich analysiert. Bei Sträflingen, Schülerinnen, Kranken oder Arbeiterinnen und Arbeitern löst es einen permanenten Zustand der Sichtbarkeit aus. Jede Arbeiterin, jeder Kranke oder Sträfling, jeder Schüler ist an seinem Platz fixiert und ständig von zentraler Stelle aus sicht- und überwachbar. Die Panopticon-Architektur ist ein Apparat, der ein Machtverhältnis schafft und aufrechterhält, welches von demjenigen, der die Macht ausübt, unabhängig ist. Sie ist eine Anlage, die Macht automatisiert und entindividualisiert.[62]

Als exemplarisches Beispiel für das amerikanische Großraumbüro, das dem hierarchischen Schema der Fabrik entspricht, gilt das Bürogebäude der *Larkin Corporation* (1903–06) in Buffalo. Das Gebäude des Architekten Frank Lloyd Wright wird heute noch, so zum Beispiel von Francis Duffy, einem der führenden Arbeitsplatzspezialisten, als Vorbild für alle Bürohäuser des 20. Jahrhunderts

61 Johanna Hofbauer: Raum als geronnenes Denken – Büroorganisation vom Fabriksmodell zur Kulturlandschaft, in: Herbert Lachmayer, Elenora Louis (Hg.): Work & Culture. Büro. Inszenierung von Arbeit, Ritter Verlag: Klagenfurt 1998, S. 303–309, hier: S. 303 f.

62 Vgl. Michel Foucault: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Suhrkamp: Frankfurt am Main 1994 (französisches Original: 1972), S. 258 f.

angesehen: „Durch seine überwältigend disziplinierte architektonische Form und in der hierarchischen Anordnung des Grundrisses ist das Larkin Building zum Standard geworden, an dem sich alle Bürohäuser des zwanzigsten Jahrhunderts messen.“[63]

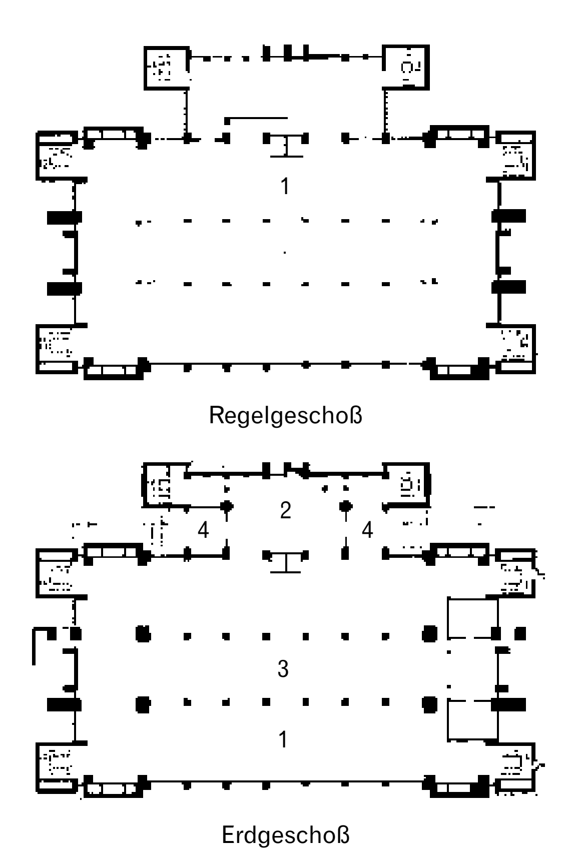
Das Larkin Building war bezeichnenderweise für das weltweit erste Mail-Order-Unternehmen konzipiert worden. Im Vorläuferbetrieb der



Lichthof und Raum der Betriebsführung und der Direktion des Larkin Administration Building von Frank Lloyd Wright in Buffalo, NY, 1903–06, aus: Archiv Buffalo and Eric County Historical Society

63 Francis Duffy: The New Office, Conran Octopus: London 1997, S. 21, eigene Übersetzung.

Bertelsmann Buch und Ton arbeiteten 1800 Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter in zehn *state groups* auf vier Stockwerke verteilt und bearbeiteten täglich 5000 Anfragen, Bestellungen und Beschwerdebriefe.[64] Im gebäudehohen, durch ein Skylight belichteten offenen Zentralraum war die Betriebsführung untergebracht. Nur das Büro des Direktors selbst und das Besprechungszimmer des Vorstands sind räumlich abgeschlossen. Sie befinden sich an dem einen Kopfende des *light court* und sind aus der Achse gedreht.



Erdgeschoß und Regelgeschoß des Larkin Administration Building, 1903–06, 1. Bürofläche, administrative Arbeitsplätze, 2. Rezeption, 3. Lichthof, Raum der Betriebsführung und des Direktors, 4. Eingang, aus: Jack Quinan: Frank Lloyd Wright's Larkin Building. Myth and Fact, The Architectural History Foundation New York, MIT Press: Cambridge, Mass.–London, England, 1987, S. 46

64 Im Larkin Building wurde nur die Post der zehn Bundesstaaten östlich des Mississippi bearbeitet. Die restliche Post anderer Staaten wurde in einer Außenstelle in Peoria, Illinois, beantwortet.

„The main floor of the Administration Building was the seat of executive authority in the Larkin Company. Darwin Martin, the Larkin Company Secretary, and William Heath, the Office Manager, and their respective departments occupied the entire floor beneath the skylight and also the north-east corner of the floor under the balcony. John D. Larkin's office, his son's offices, and the directors' meeting room were located along the south end of the main floor, nearest Seneca Street and the factories. These were semiprivate offices. […] At the opposite end of the floor were the Secretary's (Mr. Martin's) Department, the advertising executives' offices, the Office Manager's (or Personell) Department, and the Claims Department (both under Mr. Heath's supervision)."[65]

Das Gebäude ist nach innen orientiert und etabliert eine geschlossene Gesellschaft, in der kein Ausblick die Konzentration der Arbeiter und Arbeiterinnen stört. 1906 beschreibt Frank Lloyd Wright in der Unternehmenszeitschrift „The Larkin Idea" den autonomen Arbeitsraum als ein „restful, harmonious environment, with none of the restless, distracting discords common to the eye and ear in the usual commercial environment, promoting the efficiency of the 1000 or more young lives whose business home the building now is […]".[66]

Klar ersichtlich ist die vertikale Hierarchie des Larkin Building, die durch den Kathedrale-ähnlichen Zentralraum organisiert wird. Es ist eine Macht, die von innen heraus auf die im Ring rund um den Zentralraum angeordneten Mail-Order-Gruppen wirkt. Es ist die automatisierte und entindividualisierte Macht, die Foucault dem Licht und der permanenten Sichtbarkeit zuspricht, die hier wirkt und die Insassen aus der schützenden Dunkelheit reißt. Es ist blendfreies strahlendes Licht, das durch das Oberlicht im Zentralraum und durch die Oberlichten an den Seitenflügeln des Gebäudes die Arbeitsräume hell ausleuchtet. Darin sind die Arbeiterinnen an die von Frank Lloyd Wright entworfenen Metallmöbel fixiert und zudem in ihrer Bewegungsfreiheit eingeschränkt: „In

65 Jack Quinan: Frank Lloyd Wright's Larkin Building. Myth and Fact, The Architectural History Foundation New York, MIT Press: Cambridge, Mass.–London, England, 1987, S. 53.
66 Frank Lloyd Wright zitiert in: Brandan Gill: Many Masks. A Life of Frank Lloyd Wright, G. P. Putnam's Sons: New York 1987, S. 168.

use these chairs allowed only a limited arc of movement and may have been uncomfortable over the course of a full work-day.“[67]

Die intendierte Absage der Organisationskybernetik an diesen hierarchisch vertikal organisierten Produktionsraum der Disziplinierung, der durch zentrale Überwachung der isolierten und an den Arbeitsplatz fixierten Subjekte funktioniert, befreit aber keinesfalls von einer subjektivierenden Architekturmaschine. Die Figuration des Produktionsraumes der Bürolandschaft nimmt nur eine andere Form an. So verschieben sich nur die Grenzen des Raums und werden anders und neu zueinander angeordnet.

Die Abkehr entspricht aber dem Anforderungsprofil der neuartigen Vertriebsart des Kommissionshauses Buch und Ton, die nicht nur



Zentralraum und Gallerie des Administrationsraumes von Boehringer in Mannheim, 1958–60, aus: Archiv Quickborner Team, Hamburg

67 Jack Quinan: Frank Lloyd Wright’s Larkin Building. Myth and Fact, The Architectural History Foundation New York, MIT Press: Cambridge, Mass.–London, England, 1987, S. 62.

auf eine technologische Entwicklung der informationsverarbeitenden Maschinen zurückführbar ist, sondern eine tiefgreifende Veränderung des Kapitalismus darstellt, wie der französische Philosoph Gilles Deleuze darlegt:

> „Dieser Kapitalismus [ist] nicht mehr an der Produktion orientiert, die er oft in die Peripherie der Dritten Welt auslagert […]. Es ist ein Kapitalismus der Überproduktion. Er […] kauft Fertigerzeugnisse oder montiert Einzelteile zusammen. Was er verkaufen will, sind Dienstleistungen, und was er kaufen will, sind Aktien. Dieser Kapitalismus ist nicht mehr für die Produktion da, sondern für das Produkt, das heißt für Verkauf oder Markt. Daher ist sein wesentliches Merkmal die Streuung, und die Fabrik hat dem Unternehmen Platz gemacht. Familie, Schule, Armee, Fabrik sind keine unterschiedlichen analogen Milieus mehr, die auf einen Eigentümer konvergieren, Staat oder private Macht, sondern sind chiffrierte, deformierbare und transformierbare Figuren ein und desselben Unternehmens, das nur noch Geschäftsführer kennt.“[68]

Die Metamorphose der Bürolandschaft hin zum kybernetisch organisierten Arbeitsraum mit flacher Hierarchie gleichgestellter, weil entscheidungsbefugter Partnerinnen und Partner wird im Vorläuferprojekt zum Kommissionshaus Buch und Ton erkennbar. Die zwischen 1958 und 1960 noch formal rigide angeordnete Bürolandschaft für das Pharmaunternehmen Boehringer Mannheim übernimmt die Typologie des Zentralraums und der darum herum angeordneten Arbeitsgruppen. Sie invertiert das Panopticon-Schema der Überwachung im Gebrauch und verallgemeinert den Zentralraum. In diesem Bürogroßraum ist jede der Arbeitnehmerinnen und jeder der Arbeitnehmer sichtbar und wird erkannt, ohne von einer zentralen Stelle überwacht zu werden. Wer bei Boehringer Mannheim auf der Galerie steht und in die Mitte blickt, schaut bereits auf einen Raum mit 210 Sachbearbeiterinnen und Sachbearbeitern, 15 Abteilungsleitern und drei Direktoren sowie Maschinen und Automaten, die als gleichgestellte autonome Subjekte in der Anordnung konzipiert wurden.

68 Gilles Deleuze: Postskriptum über die Kontrollgesellschaften, in: ders.: Unterhandlungen, 1972–1990, Suhrkamp: Frankfurt am Main 1993 (französisches Original: L’autre journal, Nr. 1, Mai 1990), S. 254–262, hier: S. 259 f.

Mit der Gestaltung der innenräumlichen Landschaft Buch und Ton ist die Figur des lichtdurchfluteten Zentralraums von innen heraus auf den ganzen Arbeitsraum ausgedehnt. Die innere Organisation folgt dem räumlichen Schema eines horizontalen Netzwerks, dessen Paradigma die Kommunikation zwischen den Arbeitnehmerinnen und Arbeitnehmern und den Dingen (Maschinen, Automaten, Tische, Stühle) ist. Es ist ein Raum, in dem konzeptionell alle Verhältnisse gleichgestellt, also *gleich-gültig* sind. Ideell gedacht inkludiert dieser Raum alle und jeden als entscheidungsbefugte/n Geschäftsführerin und Geschäftsführer: Es gibt kein Außen mehr.[69]

Das Problem der Anordnung der Organisation besteht für das Schnelle-Team nun darin, die Fülle von Menschen und Dingen zu kontrollieren und zu koordinieren. Das versammelte Kollektiv muss sanft auf ein Ziel hin synchronisiert und ausgerichtet werden. Dabei gelten die Parolen, die an den beiden Eingängen des Larkin Building zu lesen waren, gleichsam als Leitspruch für die Bürolandschaft:

HONEST LABOUR
NEEDS NO MASTER
SIMPLE JUSTICE
NEEDS NO SLAVES

FREEDOM TO EVERY
MAN AND COMMERCE
WITH ALL THE WORLD[70]

69 Diese Vollkommenheit des Netzwerkes stellt auch der US-amerikanische Architekturtheoretiker Mark Wigley fest: In seiner Analyse ikonischer Architektur der 1960er Jahre (z. B. Archigram, Archizoom, Superstudio) stellt das Netzwerk eine komplette Welt, ein abgeschlossenes räumliches System dar. Man kann nicht einfach innerhalb oder außerhalb eines Netzwerkes sein: „It is a landscape without an exterior." Und später: „When the space suit, space craft, and space station are the architectural models, it is understood that to leave the system is to die" (Mark Wigley: The Architectural Brain, in: Anthony Burke, Therese Tierney (Hg.): Network Practices. New Strategies in Architecture and Design, Princeton Architectural Press: New York 2007, S. 30–53, hier: S. 31 und S. 36).

70 Jack Quinan: Frank Lloyd Wright's Larkin Building. Myth and Fact, The Architectural History Foundation New York, MIT Press: Cambridge, Mass.–London, England, 1987, S. 92 f.

Arbeit der Freizeitgesellschaft

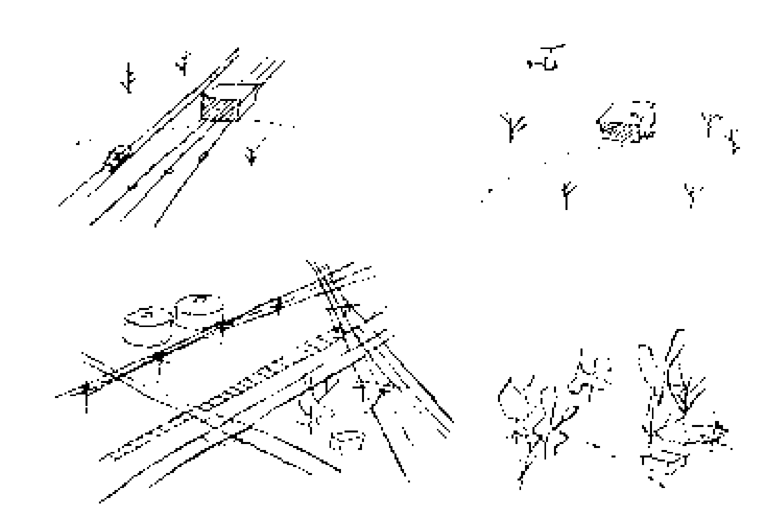
Im organisationskybernetischen Weltentwurf übernehmen informationsverarbeitende Maschinen und Automaten das Arbeiten und entlassen die Menschen in eine immerwährende glückliche Freizeit, wie sie in den programmatischen Visionen emanzipierter Architektur, zum Beispiel dem experimentellen Projekt *New Babylon* (1964 ff.) des Künstlers Constant Nieuwenhuys oder dem Schaffen des Architekten Yona Friedman, das in den Überlegungen zur *Raumstadt* (1959–61) kulminiert, ihre Form findet. Beide Projekte sind Hypothesen einer als politisch verstandenen Architektur, welche die soziale Revolution für eine neue Gesellschaft in ihrer Anordnung vollzogen hat. Beides sind extensive, sich ins Endlose ausbreitende netzwerkartige Strukturen, die alle Menschen umschließen und eine horizontal organisierte Freizeitgesellschaft postulieren.

Die Arbeit und die Produktion der Waren nehmen ganz im Sinne des damals populären Diskurses über die Automation in beiden Modellen eine marginale Position ein: In New Babylon werden sie vollkommen von Maschinen übernommen und in der Architektur nicht dargestellt. Indem es in luftiger Höhe schwebend eine Architektur für eine neue extensive Freizeitgesellschaft vorstellt, etabliert es buchstäblich einen Raum, der *alle* Menschen als lustige und spielende Nomaden inkludiert.[71] Der Ausgangspunkt der Raumstadt ist ein 1957 in der deutschen Architekturzeitschrift „Bauwelt" publiziertes Diagramm. Es illustriert, dass Freizeit gegenüber der Arbeitszeit rapide an Bedeutung gewinnt und somit die Existenzberechtigung der Stadt *wirklich mehr mit Freizeit als mit Arbeiten zu tun hat*.[72]

Mit Verweis auf die damals populäre Automation der Arbeit durch Maschinen wird in beiden Projekten eine von allen Zwängen befreite, also von der Arbeit entbundene Gesellschaft imaginiert.

71 Mark Wigley konstatiert einen späteren Bruch in der utopischen, friedvollen Konzeption New Babylons nach den Aufständen rund um den Mai 1968. Vgl. Mark Wigley: Constant's New Babylon. The Hyper Architecture of Desire, 010 Publishers: Rotterdam 1998, S. 67–72.

72 In the Air, Interview with Yona Friedman, in: Martin van Schaik, Otakar Máčel (Hg.): Exit Utopia. Architectural Provocations 1956–76, Prestel: München–Berlin–London–New York 2005, S. 30–35, hier: S. 30.



Skizze von Yona Friedman, in der er starre und teure Architekturen einer von ihm visionierten beweglichen und billigen Zukunft gegenüberstellt, aus: Bauwelt, Heft 16, 1957, S. 363

„It is becoming clear that in the era of automation all the work that, until now, was done by human labour can be taken over by inanimate machines. For a while people still believed that man was essential to operate the machinery, but even that appears to be a misconception. Automation stands for the operation of machines by other machines. That is cybernetics. So man will become irrevocably redundant."[73]

Dem Versprechen der Kybernetik folgend, wird die Idee eines sozialen Kapitalismus[74] heraufbeschworen, in dem die Menschen *en*

73 Constant Nieuwenhuys: The City of the Future. Betty van Garrel & Rem Koolhaas (HP) Talk with Constant about New Babylon, in: Martin van Schaik, Otakar Máčel (Hg.): Exit Utopia. Architectural Provocations 1956–76, Prestel: München–Berlin–London–New York 2005, S. 10–12, hier: S. 10, ursprünglich publiziert in: Haagse Post, 6. August 1966.

74 Vgl. Tiqqun: Kybernetik und Revolte, Diaphanes: Zürich–Berlin 2007 (französisches Original: 2001), S. 60: „Die reformatorische kybernetische Euphorie ist Anfang der siebziger Jahre so groß, daß MAN ohne zu zittern, als ob es seit dem 19. Jahrhundert um nichts anderes gegangen wäre, die Idee eines ‚sozialen Kapitalismus' heraufbeschwört, wie ihn zum Beispiel der ökologische Architekt und Graphomane Yona Friedman vertritt. So hat sich schließlich herauskristallisiert, was schließlich als ‚Dritter Weg' des Sozialismus bezeichnet wurde."

masse von der Arbeit befreit werden und dadurch im Leben *kreativ* werden und zu *spielen* beginnen, anstatt das Leben gemäß den mühseligen Anforderungen des Überlebenskampfes unterteilen zu müssen. Constant Nieuwenhuys vergegenwärtigt sich eine Gesellschaft totaler Freiheit, in der „one's entire life will have become a happening, and the happening itself redundant".[75] Es ist eine Gesellschaft, die durch das Ausleben der Kreativität ohne jegliche Aggression ist, eine Gesellschaft, die keine Außenseiter hat sowie ohne die tägliche, mit Arbeit assoziierte Routine in den Tag hineinlebt. Losgelöst von der Produktion von Gütern und der historischen Kondition der Stadt werden alle Menschen zu Nomaden über den Wolken in einer freien Welt ohne Grenzen, in der sich die Architektur, so die Prognose Yona Friedmans, auflösen werde, sich dematerialisiere.[76]

Die Projekte basieren auf dem neuen Steuerungs- und Führungsparadigma, wie sie Yona Friedman in seinem Buch „Machbare Utopien"[77] beschreibt: Für ihn ist es ein egalitäres Gesellschaftsmodell, das sich von paternalistischen Organisationen, der parlamentarischen Demokratie und dem aufgeklärten Despotismus emanzipiert und eine direkte Demokratie als engmaschiges Netzwerk aus Menschen und Maschinen konzipiert, in dem jede/r imstande sein soll, Entscheidungen zu treffen, und in dem die Gesellschaft eine Gemeinschaft miteinander in Beziehung stehender gleichberechtigter Einzelpersonen ist.

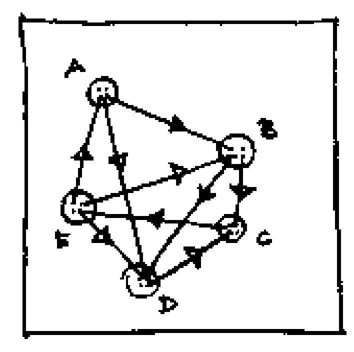
> „Gesellschaft nennen wir eine besondere Gemeinschaft von Individuen, die sich nur aus Einzelpersonen zusammensetzt, zwischen denen notwendigerweise irgendeine Art von Beziehung besteht. Ein Individuum, das keinerlei Beziehung

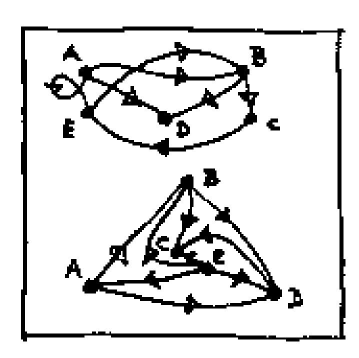
75 Constant Nieuwenhuys: The City of the Future. Betty van Garrel & Rem Koolhaas (HP) Talk with Constant about New Babylon, in: Martin van Schaik, Otakar Máčel (Hg.): Exit Utopia. Architectural Provocations 1956–76, Prestel: München–Berlin–London–New York 2005, S. 10–12, hier: S. 10, ursprünglich publiziert in: Haagse Post, 6. August 1966.

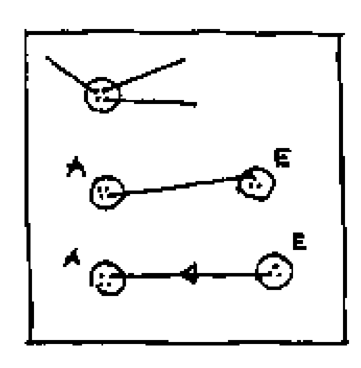
76 In the Air, Interview with Yona Friedman, in: Martin van Schaik, Otakar Máčel (Hg.): Exit Utopia. Architectural Provocations 1956–76, Prestel: München–Berlin–London–New York 2005, S. 30–35, hier: S. 30 und S. 32.

77 Yona Friedman: Machbare Utopien. Absage an geläufige Zukunftsmodelle, Fischer: Frankfurt am Main 1978 (französisches Original: 1974).

zu mindestens einem dieser Gesellschaft angehörenden anderen Individuum unterhält, kann als außerhalb der Gesellschaft stehend angesehen werden.“[78]







Auszug aus einer Diagrammserie Yona Friedmans zur Verdeutlichung der netzwerkartigen Gruppenstruktur und der Möglichkeit ihrer abstrakten Beschreibung, aus: Yona Friedman: Machbare Utopien. Absage an geläufige Zukunftsmodelle, Fischer: Frankfurt am Main 1978 (französisches Original: 1974), S. 163

78 Ebd., S. 20.

New Babylon und die Raumstadt zeugen von einem schrankenlosen Optimismus gegenüber den proklamierten Folgen der Automation, welche die Produktion und den Konsum radikal durch Umverteilung emanzipiere und die Gesellschaft in ein Gleichgewicht bringe. Beide schlagen mit der Kybernetik eine neue Regierungsform vor, wie sie damals auch als ökonomisches Steuerungsinstrument in sozialistischen Planwirtschaften euphorisch diskutiert wird. Dort wird die Kybernetik mit dem Steuern eines modernen Luftschiffs erklärt. Entgegen der kapitalistischen Wirtschaft, die wie eine Fahrt mit einem unsteuerbaren Heißluftballon sei, und auch entgegen der herkömmlichen sozialistischen Wirtschaft, die einem Flugzeug gleichkomme, in dem der Pilot permanent steuern muss, braucht der Pilot des modernen kybernetischen Luftschiffs bloß die Richtung zu bestimmen, kann Zeitung oder ein Buch lesen, während der Mechanismus das gewünschte Ziel findet.[79]

Diese neue Gesellschaft erschafft sich aus eigener Kraft, aus sich selbst heraus, reguliert sich im Sinne der Kybernetik selbst. Doch zeigen die Darstellungen von New Babylon als auch die Diagramme der Raumstadt die Menschen ausschließlich außerhalb der Produktion. Das neue allgemeine Paradigma menschlicher Produktion, die immaterielle Arbeit, wird einzig als Freizeit interpretiert. Auch die in den Projektkonzeptionen immanenten kybernetischen Automaten werden nicht dargestellt. So wird in einer allgemeinen Rezeption der beiden Projekte vergessen, dass „die Fabrik und das ihr zugeordnete Büro sich nunmehr auf die gesamte Gesellschaft ausgedehnt haben. Die einzelnen Unternehmungen sind dann nur Teilglieder einer riesigen Fabrik."[80]

In der organisationskybernetischen Konzeption der Bürolandschaft wird die Utopie der Freizeitgesellschaft pragmatischer gerahmt. Die Maschinen übernehmen zunächst die repetitive, *mühselige* Arbeit, die *regressiven* Arbeitsprozesse, wie es in der Organisationskybernetik heißt, die sich auf bekannte Informationen und Routinen zurückführen lassen und eindeutig programmierbar sind. Die Arbeitnehmerinnen und Arbeitnehmer übernehmen vorerst als Spezialistinnen und Fachkräfte *progressive*

79 Vgl. Wolfgang Pircher: Markt oder Plan? Zum Verhältnis von Kybernetik und Ökonomie, in: Claus Pias (Hg.): Cybernetics – Kybernetik. The Macy-Conferences 1946–1953, Diaphanes: Zürich–Berlin 2004, S. 81–96, hier: S. 93.
80 Ebd., S. 94.

Arbeitsprozesse, die auf Informationsverarbeitung mit hohen informationellen Wahlmöglichkeiten und auf neuartigen Informationen beruhen: z. B. experimentelle Arbeit wie Forschung oder kreative Arbeit wie die Entwicklung von Markt- und Werbestrategien.[81]

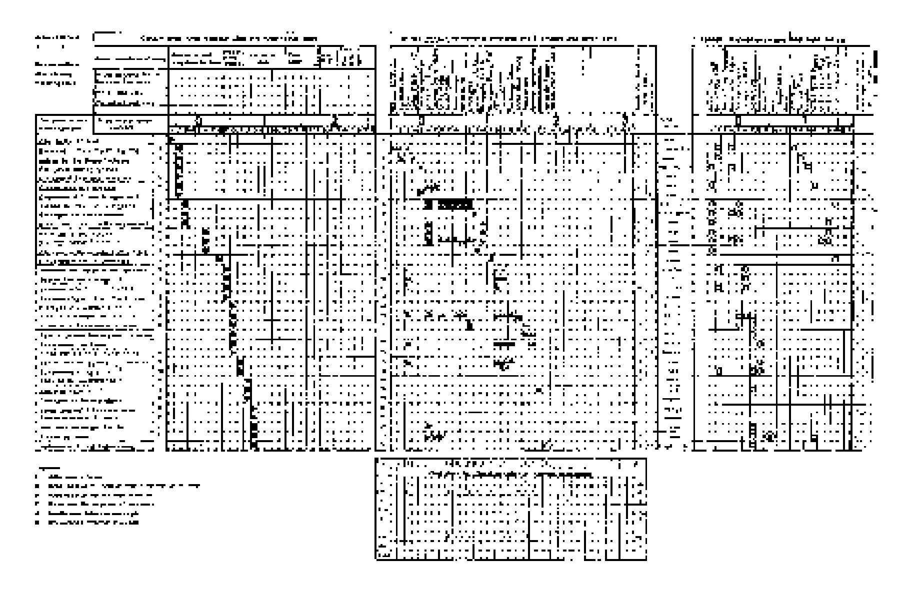
Für den Organisator bleibt unentscheidbar, was am Votum progressiver Arbeitsprozesse objektiv oder normativ ist. Das entscheidende, spezialisierte Subjekt stellt sich für die Organisationskybernetik als undurchsichtige Black Box dar. Für die zielgerichtete Unternehmung sind Einzelentscheidungen weder vorhersehbar noch kalkulierbar und verkomplizieren die exakte und versicherte Lösungsfindung enorm. So werden die Spezialistinnen und Fachkräfte durch (1) Teambildung, (2) Bindung an eine zweckmäßige, exakt vorgeschriebene Planungsmethode und (3) durch Trennung fachlicher Autorität von disziplinarischen Vollmachten für die organisationskybernetische Gesellschaft versichert.

Es kommt zu einer doppelten Garantie für die zielgerichtete Unternehmung. Von der repetitiven, mühseligen Arbeit befreit, werden die Arbeitnehmerinnen und Arbeitnehmer zu Spezialistinnen und Fachkräften, die innerhalb des Systems zur Lösung beitragen, von anderen Spezialistinnen abhängig sind und vor allem Verantwortung für die eigene Teilleistung und somit für die ganze Unternehmung übernehmen. Sie werden in Teams gruppiert, bei denen „die disziplinarische Funktion von der fachlichen getrennt und anderen Instanzen übertragen wird".[82]

Das gegebene Ziel wird im Team durch eine Vielzahl verschiedener, spezialisierter Perspektiven taxiert und objektiviert. Die inneren Abhängigkeiten der Arbeitskreise, die im Team gebundenen Expertisen und die konsensualen Entscheidungsprozesse verringern die Wahrscheinlichkeit von Fehlentscheidungen und nivellieren jeden Ansatz von Radikalität, die dem System Schaden zufügen könnte. So garantiert das Team aus Spezialistinnen und Fachleuten die größtmögliche Varietät in der Entscheidungsfindung. Durch die Bindung an eine mathematisch exakt beschreibbare Planungsmethode, die eine reglementierte Entscheidungsfindung vorsieht, wird der Risikofaktor zudem kalkulierbar. Parallel dazu wird

81 Vgl. Eberhard Schnelle: Organisationskybernetik, in: Kommunikation, Nr. 1, September 1965, S. 1–26, hier: S. 21.
82 Ebd., S. 22.

ein Regelkreis etabliert, der sich um die Erhaltung und Einhaltung der Werte der Unternehmung kümmert und etwaige Übertretungen ahndet.



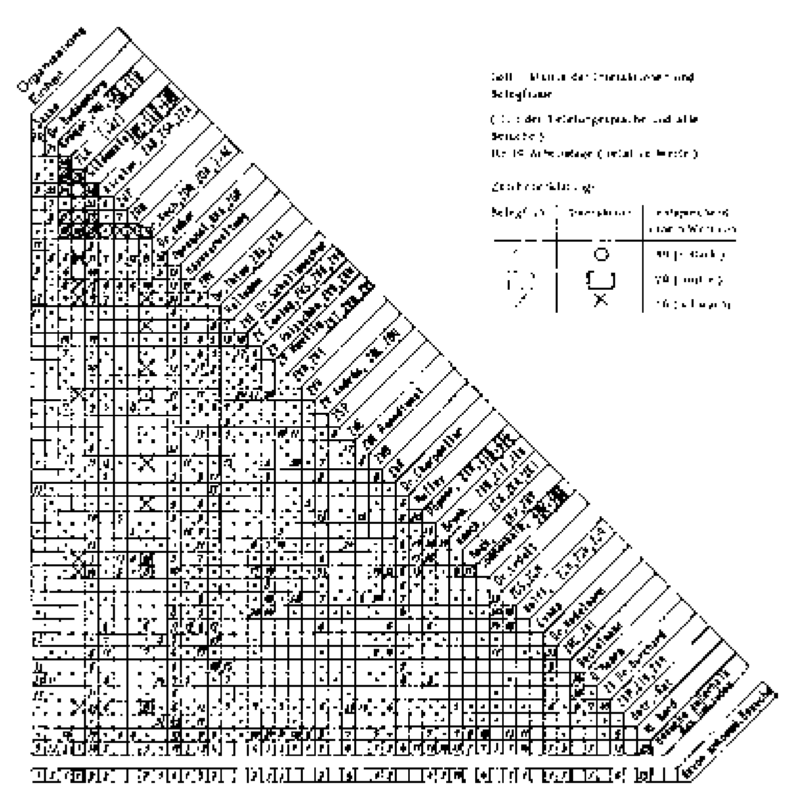
Auswertung des informationellen Ist-Wertes von Arbeitsabläufen am Beispiel der Bestellschein-abwicklung von Katalogware, aus: Arno Lappart: Organisatorische Bürobauplanung, Verlag Quickborner Team: Hamburg 1977, S. 44

Auch wenn das ultimative Ziel die Vollautomation bürokratischer Arbeitsprozesse ist, die keine Menschen und Gebäude mehr braucht, wird jedoch vorerst, solange die Technologie nicht fortgeschritten genug ist, eine egalitäre Organisation aus Menschen und Maschinen entworfen, die einen möglichst großen Informationsfluss garantiert.

> „Eine Schreibkraft ist ohne ihre Schreibmaschine nicht denkbar; ein Industriebetrieb ist etwa ohne eine IBM 1401 oder eine andere Elektromaschine nicht denkbar; eine Verwaltung ist ohne ein Gebäude nicht denkbar."[83]

83 Wolfgang Schnelle: Organisation der Entscheidungen, in: Kommunikation, Nr. 2, 1965, S. 59–73, hier: S. 59.

Indem das Team der Brüder Schnelle die Beobachtung nicht auf die Inhalte der informationellen Arbeitsprozesse, sondern ausschließlich auf den Modus der Kommunikationsübertragung konzentriert, werden Informationsflüsse sichtbar und damit auch regel- und optimierbar. Sie stellen die raumkonstituierenden Aspekte der Bürolandschaft dar, die einerseits zur Anordnung der Arbeitsplätze, den klimatisch und akustisch optimalen Bedingungen und der visuellen Gestaltung allgemein führen und andererseits die Vorbedingungen für die Vollautomation bilden.



Matrix geplanter Interaktionen und Belegflüsse einer Organisation, aus: Arno Lappart: Organisatorische Bürobauplanung, Verlag Quickborner Team: Hamburg 1977, S. 44

Sie betrachten „nicht Materialfluß, nicht Kostenfluß, sondern Informationsfluß und Rückkoppelungsprozesse in soziotechnischen Systemen".[84] Weder physisch-materielle Messmethoden, die

84 Eberhard Schnelle: Organisationskybernetik, in: Kommunikation, Nr. 1, September 1965, S. 1–26, hier: S. 5.

den Materialfluss vom Rohmaterial zum fertigen Produkt veranschaulichen, noch betriebswirtschaftliche, kostenrechnerische Aspekte, die mit quantitativen Normen des Geldes operieren, sind adäquate Kontrollkonzepte, um geistige Arbeit zu messen. Mit der Sichtbarkeit des Informationsflusses, so das organisationskybernetische Argument, werden die Vorbedingungen der Handlungen von Gruppen deutlich und organisatorisch beeinflussbar, nämlich regel- und kontrollierbar.

> „Das Entdecken gleichartiger Muster oder Strukturen in vielen konkreten Aufgaben setzt den Organisator in Stand, die soziotechnischen Systeme miteinander zu vergleichen und Methoden zu entwickeln, die Leistung der Systeme verbessern zu können.“[85]

Nur durch einen möglichst hohen Grad der Objektivierung innerhalb eines Systems, durch die Spezifizierung möglichst vieler offener Informationen in Daten und Maximen, also in präzise Informationen, die in maschinelle, informationsverarbeitende Sprachen übersetzt werden können, kann die Leistungssteigerung der Gesellschaft als Unternehmung garantiert werden.[86] Für die Analyse der Informationsflüsse wird der Arbeitsablauf in möglichst vielen Teilbereichen, gegliedert nach ihren internen und externen Abhängigkeiten, den Aktionen und Reaktionen zwischen dem zu planenden System und der Außenwelt, untersucht und in Fluss- und Bezugsdiagrammen festgelegt.

Mit der diagrammatischen Analyse, die als direkte, unvermittelte Anweisung für die räumliche Figuration zu lesen ist, radikalisiert die Bürolandschaft die eigentliche Innovation von Taylor, die „keineswegs die Zerlegung der Arbeit in repetitive Teilelemente gewesen [ist], sondern die Trennung in Wissen und durch dieses Wissen kontrollierte ausführende Arbeit“.[87] So schließt das Team der Gebrüder Schnelle nahtlos an die Untersuchungen des Scientific Management und ihre Optimierungen tayloristischer Organisationen an, wie wir sie von Frank und Lillian Gilbreth und ihrer

85 Ebd., S. 2.
86 Ebd., S. 7 f.
87 Rudi Schmiede: Informatisierung, Formalisierung und kapitalistische Produktionsweise. Entstehung der Informationstechnik und Wandel der gesellschaftlichen Arbeit, in: ders. (Hg.): Virtuelle Arbeitswelten. Arbeit, Produktion und Subjekt in der Informationsgesellschaft, Edition Sigma: Berlin 1996.

„Applied Motion Study“ (1917) oder Arthur G. Andersons „Industrial Engineering and Factory Management“ (1928) her kennen. Es stellt aber den Anspruch, umfassender zu sein und nicht nur funktionale und rationale Bedingungen zu erfassen, sondern auch atmosphärische und informelle Aspekte in den Organisationen zu berücksichtigen. Wie die Architekturtheoretikerin Hyungmin Pai konstatiert, war das Diagramm mitnichten die Erfindung des Scientific Management. Dieses verschiebt aber in seinen Versuchen das Objekt des Diagramms weg von der Natur und der Maschine hin zur Gesellschaft und zum menschlichen Körper. So werden auch die Konturen des architektonischen Diagramms einer räumlichen Praxis sichtbar, die hofft, mit der Autorität der Wissenschaft das Objekt des Wissens zu kontrollieren.

> „Based on the authority of scientific knowledge, scientific management assumed that knowledge could be served from practice and thus could function as the means of controlling practice. In this gap between conception and execution, the diagram emerged as a necessary mechanism for the subject to control its object of knowledge.“[88]

Die Gebrüder Schnelle und ihr Team untersuchen in zwei Arten von Messungen den Ist-Zustand einer Organisation. Einerseits werden die Hauptarbeitsprozesse, die Befehls- und Berichtslinien in formellen Strukturen dargestellt. Hierfür wird der physikalische Belegfluss ermittelt. So zeichnet das Schnelle-Team zum Beispiel den Weg eines Informationsträgers (eines Briefes, …) und die dabei entstehende mündliche Kommunikation innerhalb der Organisation nach: vom Portier über eine Reihe von Sekretärinnen hin zu einem Entscheidungsträger, vom Erdgeschoß also ins dritte Obergeschoß, von Zimmer zu Zimmer. Andererseits werden verbale und informelle Kommunikation, wie etwa Telefonate oder Besuche, in einer Zeitspanne von zehn Arbeitstagen in ihrer statistischen Häufigkeit festgestellt.[89]

88 Hyungmin Pai: The Portfolio and the Diagram. Architecture, Discourse, and Modernity in America, MIT Press: Cambridge, Massachusetts–London, England, 2002, S. 163.

89 Vgl. ebd., S. 8 f., sowie Ottmar Gottschalk, Hans J. Lorenzen: Eine neue Form von Bürogebäuden, in: Kommunikation, Nr. 4, Vol. II, 1966, S. 159–180.

Diese Informationen wiederum werden planerisch optimiert, fließen (1) in die Anordnung des Mobiliars, (2) die klimatische und umweltliche Ausstattung des Innenraums und (3) in die repräsentative Büroausstattung ein und werden immer in Hinblick auf (4) die Kosten der Errichtung, des laufenden Betriebs und dessen Reorganisationskosten umgesetzt. Dabei wird immer wieder betont, „in Zusammenarbeit mit [allen Fachleuten] die bestmögliche Lösung zu finden […]. Der architektonische Entwurf ist dann nur noch das Ergebnis vorangegangener Überlegungen und Untersuchungen und nicht der Anfang der Planung.“[90] Das endgültige Ziel in der organisationskybernetischen Argumentation ist immer die Autonomie der Menschen von der Arbeit, in letzter Konsequenz die Abschaffung der Arbeit.

> „Ist alle Arbeit geschafft oder, was das gleiche ist, wird sie von Maschinen verrichtet und verbleibt dem Menschen nur jener Teil von Repetitionen, die er braucht, um seinem Leben Rhythmus zu geben, so entsteht eine allgemeine Arbeitslosigkeit. Wir können diesen weltanschaulichen Begriff, der, nach [Wilhelm] Röpke[91], Kennzeichen freier Marktwirtschaft ist, umdrehen zu dem ebenfalls weltanschaulichen Begriff der Freizeit.“[92]

Arbeit aber ist niemals getan, sondern wird im besten Falle von Automaten übernommen. Von monotonen Arbeitsabläufen befreit, werden die Menschen in eine allgemeine Arbeitslosigkeit entlassen. Alle werden in der organisationskybernetischen These arbeitslos, befreit von der Arbeit, was man dann auch gut und gerne Freizeit nennen kann.

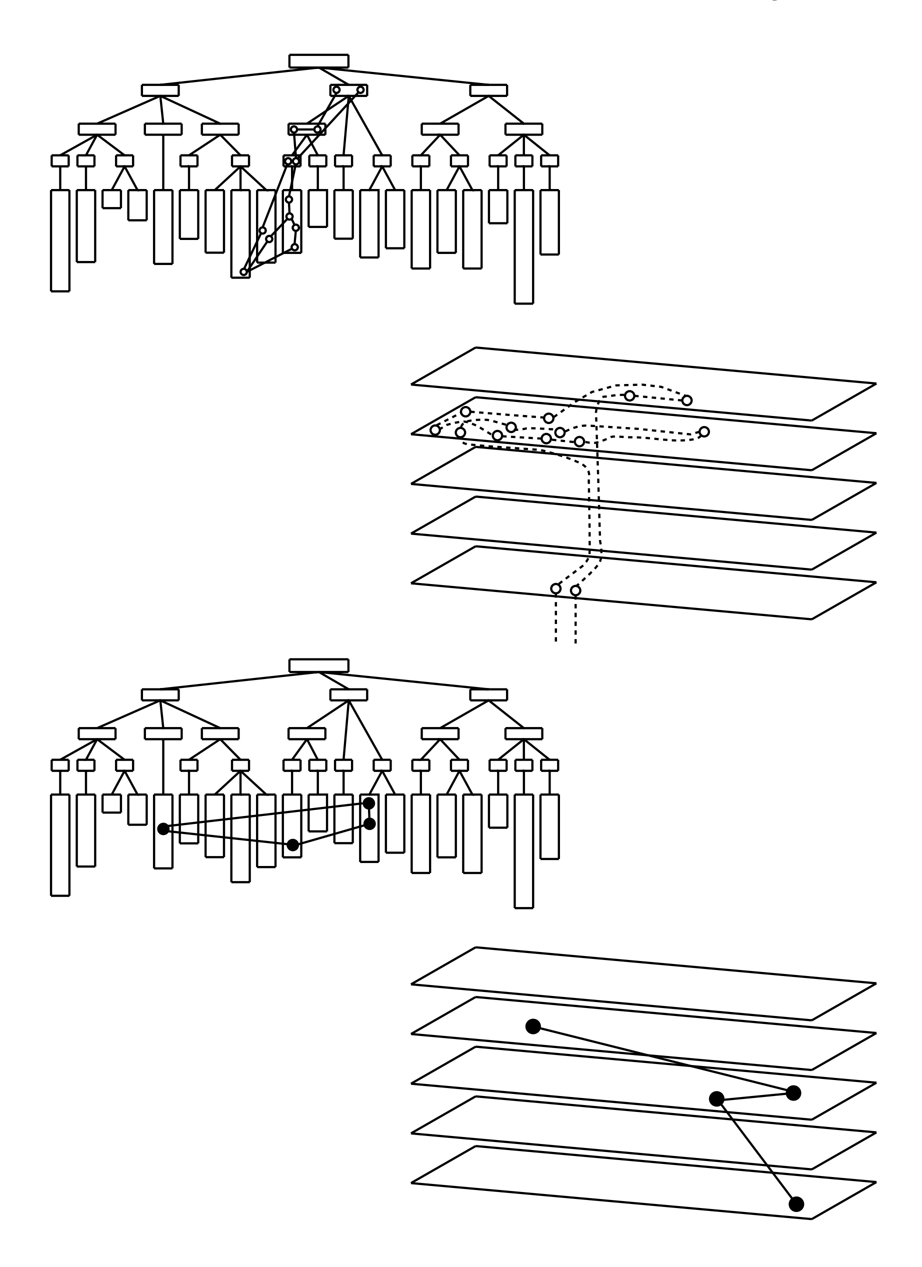
Diese Utopie der Freizeit, wie sie die Organisationskybernetik denkt, beginnt aber nicht erst nach einer weit in der Ferne liegenden Maschinenrevolution, sondern hat bereits mit der Umstrukturierung begonnen, in der Automaten die repetitive, mühselige

90 Ottmar Gottschalk, Hans J. Lorenzen: Eine neue Form von Bürogebäuden, in: Kommunikation, Nr. 4, Vol. II, 1966, S. 159–180, hier: S. 160.

91 Wilhelm Röpke gilt als geistiger Vater der sozialen Marktwirtschaft. Es ist der Staat, der in einer marktwirtschaftlichen Wirtschaftsordnung den Ordnungsrahmen der Wirtschaft gestaltet und die Schwachen *jenseits des Marktes* schützt.

92 Eberhard Schnelle: Organisationskybernetik, in: Kommunikation, Nr. 1, September 1965, S. 1–26, hier: S. 16.

Arbeit übernommen haben: Die neue organisationskybernetische Freizeit wird nur durch ihre Negativität, die Arbeit selbst definiert. Je mehr sich die Menschen durch die Automaten von regressiven,



Beispielhafte Analyse des Belegflusses in der Organisationshierarchie und der Topographie des Belegflusses sowie Analyse der Kommunikation innerhalb der Organisationshierarchie und die Topographie derselben Kommunikation, aus: Archiv Quickborner Team, Hamburg

sich wiederholenden Arbeitsabläufen emanzipieren, umso näher kommen sie der Freizeit und einer Freiwilligkeit des Arbeitens. Sie werden zu Fachkräften und Spezialistinnen, die Spaß an ihren Aufgaben haben sollen …

Raum der Informationsflüsse

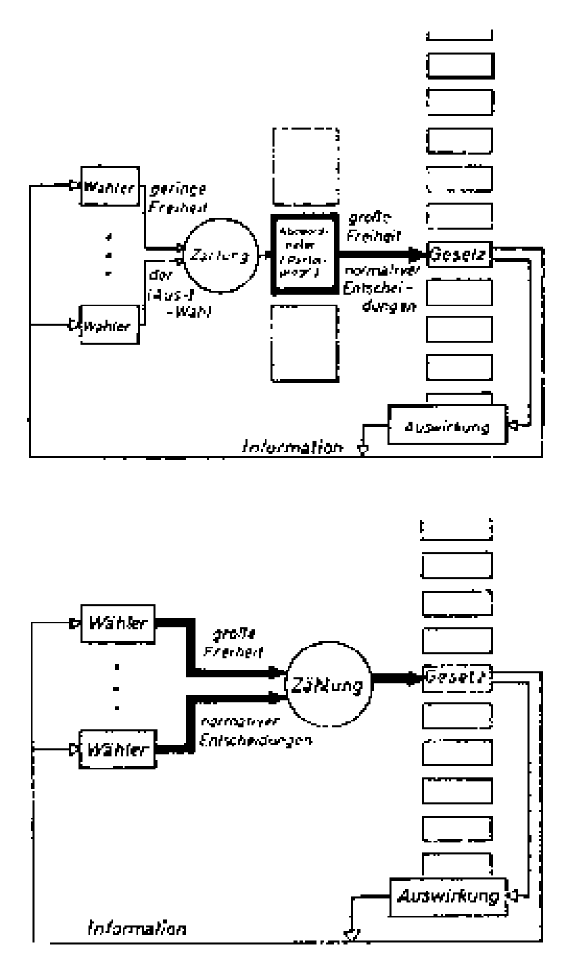
Das Netzwerk aus Kommunikationsflüssen, das den Raum der Bürolandschaft konstituiert, ist Kontrollorgan und Infrastruktur der selbstregulierenden und selbstorganisierenden Gesellschaft. Einem dynamisch wabernden Gebilde gleich, dessen Bezugsrahmen sich immerfort ändert, soll sich die Anordnung und Figuration der Bürolandschaft permanent modifizieren können. So wie die Organisation selbst auf die veränderten Umweltbedingungen reagiert, permanent Ist-Wert mit Soll-Wert abgleicht und nach einem labilen Gleichgewicht strebt, soll sich die Anordnung und Verteilung immer wieder neu konfigurieren lassen. In diesem Netzwerk wird jede neue Information als Feedback verarbeitet, damit im Sinne der Zielvorgabe bestmöglich reagiert werden kann.

Ohne jegliche Repräsentation besteht der Raum direkt aus Informationsflüssen. Arbeitnehmerinnen und Arbeitnehmer, informationsverarbeitende Maschinen, Automaten und Mobiliar sind in der Bürolandschaft als figurierbare und programmierbare Netzwerkknoten konzipiert. Die materielle Hülle kann als Container verstanden werden. Sie markiert eindeutig die Grenzen der Organisation, innerhalb derer Information fließen darf und Menschen und Dinge arrangiert werden. Sie kontrolliert aber auch den Informationsaustausch mit der Umwelt.

Diesen Punkt möchte ich betonen: Die Bürolandschaft stellt keinen netzwerkartigen Raum als Infrastruktur dar. Sie ist keine architektonische Repräsentation eines kybernetischen Modells, sondern immer schon die direkte, buchstäbliche Umsetzung der kybernetischen Organisation. Die äußere Markierung der Organisation ist gleich der Hülle der Bürolandschaft. Arbeiterinnen, Arbeiter, Mobiliar und Automaten sind dimensionslose Punkte. Die Informationsflüsse sind die Verbindungen. Die Bürolandschaft verhält sich zur repräsentativen Architektur ganz so wie das Modell kybernetisch-direkter Demokratie zum Modell parlamentarischer Demokratie, wie sie 1969 der deutsche Kybernetiker und Kollege der Gebrüder Schnelle Helmar Frank

darstellt: In seinem Flussdiagramm wird die politische Repräsentation zur Präsentationsfläche für Optionen. Helmar Frank ersetzt Abgeordnete und Parteiprogramme ganz einfach durch das Feld Zählung.

Keine der gängigen Büro(haus)typologien genügt dabei den Ansprüchen der organisationskybernetischen Prämissen. Weder das Bürogebäude mit Einzelzimmern oder kleinen Mehrpersonenzimmern und Mittelgangerschließung noch gemischte Büroformationen aus kleinen Zimmern und großen Bürosälen können den Anforderungen der flexiblen Anordnung und Verteilung des



Gegenüberstellung von Helmar Franks kybernetischer Vision einer direkten Demokratie und der parlamentarischen Demokratie, 1969, aus: Claus Pias (Hg.): Cybernetics – Kybernetik. The Macy-Conferences 1946–1953, Diaphanes: Zürich–Berlin 2004, S. 35

Mobiliars sowie an die klimatischen Bedingungen und die Errichtungskosten standhalten. Nur die friktionsfreie horizontale Ebene erlaubt jede virtuell denkbare Figuration.

Um den neuen Anforderungen der Vertriebsarbeit von Buch und Ton zu genügen, wird dabei repräsentative Architektur annulliert und in eine, wenn auch klar markierte, so dennoch schier unendliche horizontale Ebene aufgelöst. Die Anordnung und Figuration des fragilen und transparenten Mobiliars im markierten Raum, das extra für den neuen Raumtypus entwickelt wird, folgt der organisationskybernetischen Effizienzprämisse und wird zum vorherrschenden Paradigma der Arbeitsplatzarchitektur: Vergrößerung des Informationsflusses ist gleich Leistungssteigerung. Es wird ein engmaschiges Netz aus Menschen und Automaten etabliert, das nach möglichst präzise festgesetzten – in maschinelle und informationsverarbeitende Sprachen übersetzbaren – Maximen funktioniert.

Episode #1:
Ein Brutkasten für die Freizeit Joan Littlewood mit Cedric Price, Frank Newby, Gordon Pask und anderen: Fun Palace, 1962–1966 [1]



Cover der Fun-Palace-Broschüre zur Tagung lokaler Behörden am 20. Juli 1964 rund um den geplanten Lea Valley Regional Park, aus: Cedric Price Fonds, Canadian Centre for Architecture, Montréal

1 Alle Publikationen, die ich kenne, und die weiter unten auch zitiert werden, datieren das Projekt des Fun Palace mit 1961. Stanley Mathews, dessen Doktorarbeit unter dem Titel „From Agit-Prop to Free Space. The Architecture of Cedric Price“ publiziert ist und die soziale und politische Entstehungsgeschichte des Fun Palace anhand einer Fülle von Archivmaterial nachzeichnet, datiert dagegen die erste Begegnung zwischen Joan Littlewood und Cedric Price erst mit dem Frühjahr 1962 und ein weiteres Zusammentreffen der beiden mit dem Sommer 1963, in dem Cedric Price der Theatermacherin seine ersten Skizzen präsentierte. Das definitive Ende des Fun Palace wird mit der Verabschiedung der Lea Valley Bill durch das englische Parlament im Dezember 1966 datiert.

> „Arrive and leave by train, bus, monorail, hovercraft, car, tube, or foot at any time YOU want to – or just have a look at it as you pass. The information screens will show you what's happening. No need to look for an entrance – just walk in anywhere. No doors, foyers, queues or commissionaries: it's up to you to know how you use it. Look around – take a lift, a ramp, an escalator to wherever or whatever looks interesting.
>
> Choose what you want to do – or watch someone else doing it. Learn how to handle tools, paint, babies, machinery, or just listen to your favourite tune. Dance, talk or be lifted up to where you can see other people make things work. Sit out over space with a drink and tune in to what's happening elsewhere in the city. Try starting a riot or beginning a painting – or just lie back and stare at the sky.
>
> What time is it? Any time of day or night, winter or summer – it really doesn't matter. If it's too wet that roof will stop the rain but not the light. The artificial cloud will keep you cool or make rainbows for you. Your feet will be warm as you watch the stars – the atmosphere is clear as you join in the chorus.
>
> Why not have your favourite meal high up where you can watch the thunderstorm?
>
> […]
>
> We are building a short-term plaything in which all of us can realise the possibilities and delights that a twentieth century city environment owes us. It must last no longer than we need it.“[2]

Das nie realisierte Projekt Fun Palace wird in einer Broschüre als ein grenzenloses Ding beschrieben. Ein Gebäude, das kein Haus mehr ist. Ein grenzenloser Verkehrsknotenpunkt. Als Aktivitätsraum selbst Verkehrsraum ist das Ding zu Land und zu Wasser

2 Fun-Palace-Broschüren-Entwurf, Cedric Price Archive, zitiert in: Stanley Mathews: From Agit-Prop to Free Space. The Architecture of Cedric Price, Black Dog Publishing: London 2007, S. 136.

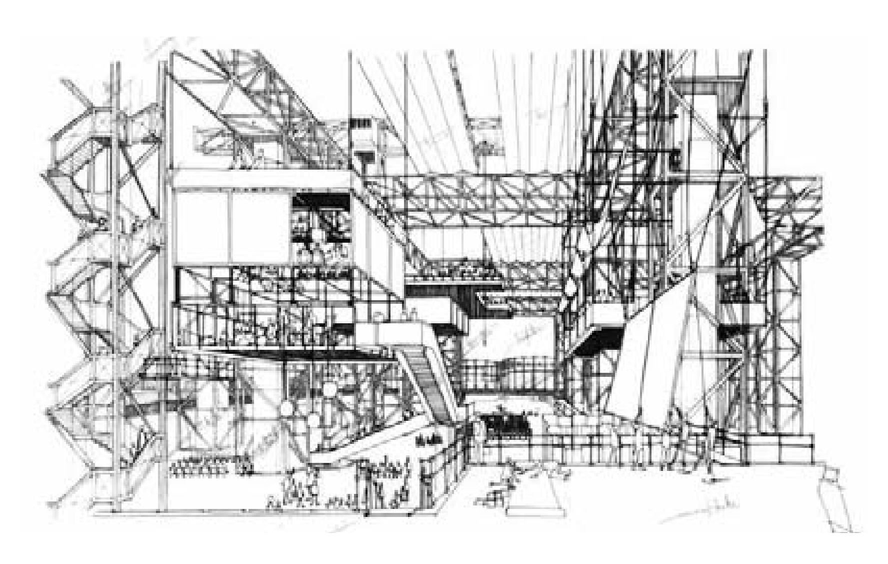
erreichbar, ganz altmodisch zu Fuß oder mit der Tube und dem Auto, oder aber schwebend mit einem Luftkissenfahrzeug oder gar mit der Monorail. Als grenzenloses Ding braucht es keine Grenzen. Es hat keine eindeutige Form mehr und keine Zugangsbeschränkungen. Das Ding ist ein Raum für alle. Das Programm: Lernen und Spielen. Der Zweck: Selbstbestimmung, Mach-was-du-willst-Autonomie. Das Ziel: Stimme dich ein auf die neue Gesellschaft, synchronisiere dich für die gemeinsame Atmosphäre der Freizeit.

Der Fun Palace ist ein Stück kybernetischer Arbeiterarchitektur für die Freizeitgesellschaft. Er ist eine Subjektivierungsmaschine, die nach kybernetischen Prämissen die Besucherinnen und Besucher aktiviert und sie auf eine Freizeit als Arbeit einstimmt. In seiner programmatischen Konzeption affimiert er eine neue Freizeitgesellschaft, die nützliche Verwendung der Zeit (Price, Littlewood), die für die Arbeiterinnen und Arbeiter durch die zunehmende Automation der Industrie gewonnen wird.

Als Architektur ist der Fun Palace dabei die Repräsentation seiner kybernetischen Konzeption – mit der Tragstruktur als Systemgrenze und zahllosen, auf Feedback basierenden Maschinen, die in dem dreidimensionalen Gebilde verteilt sind. „Virtually every part of the structure was to be variable, with the overall structural frame being the fixed element."[3]

Mark Wigley zufolge[4] ist dieses gewaltige offene Gerüst die raffinierteste Version eines *netzwerkartigen Brutkastens*, der mit Freiheit, partizipativer Demokratie und individueller Kreativität und Selbstverwirklichung assoziiert wird. Für ihn ist es ein Gebilde, dessen Tragstruktur fast verschwunden ist und ausschließlich aus Aktivitätsräumen und Zonen bestimmter atmosphärischer Intensitäten besteht. Es ist ein Gebäude, das versucht, kein Gebäude zu sein, das versucht, weniger sichtbar zu sein als die Events, die in ihm stattfinden: „[A] new network architecture emerges, a delicate ghostlike trace that operates more as *landscape* than building."[5]

3 Stanley Mathews: From Agit-Prop to Free Space. The Architecture of Cedric Price, Black Dog Publishing: London 2007, S. 81.
4 Vgl. Mark Wigley: The Architectural Brain, in: Anthony Burke, Therese Tierney (Hg.): Network Practices. New Strategies in Architecture and Design, Princeton Architectural Press: New York 2007, S. 30–53, hier: S. 40 f.
5 Ebd., S. 42, meine Hervorhebung.



Innenraumperspektive des Fun Palace mit Tragstruktur und eingehängten Raumelementen, aus: Cedric Price Fonds, Canadian Centre for Architecture, Montréal

Es ist ein gewaltiges, räumlich dreidimensionales Tragsystem, welches das komplette Programm des Palasts aufnimmt: Die Struktur ist in Längsrichtung unendlich erweiterbar. Die Seiten werden jeweils durch ein Stützenpaar abgeschlossen, in dem primäre Verkehrswege und Installationen untergebracht sind. Der große Innenraum wird symmetrisch durch eine Mittelstützenreihe geteilt. In diese Struktur werden Elemente, die das Programm beherbergen sollen, mobil und über Kräne beliebig verschiebbar eingehängt: „Der Palast bewegt sich im Licht, verwandelt Winter- in Sommer-Spielzeug; er ist eines jeden Spielzeug, eines jeden Was-ist-das?"

Architektur der Freizeitgesellschaft

Der Fun Palace ist ein gewaltiges, auf zehn Jahre konzipiertes Architektur-Mobile, eine pädagogische Eventarchitektur, deren innere Struktur sich den Aktivitäten der Besucherinnen und Besucher anpasst und sich kontinuierlich re-konfiguriert. Der Fun Palace ist ein interaktiver, ein sich permanent bewegender und bewegter Raum, ein immer neu programmierter und programmierender Raum. Gespickt mit einem dichten Freizeitprogramm zur Weiter- und Ausbildung von Arbeiterinnen

und Arbeitern soll sich der kontinuierliche Eventraum in einem konstanten Fluss der Veränderung den verschiedenartigsten Ereignissen anpassen und ihnen Raum bereitstellen.

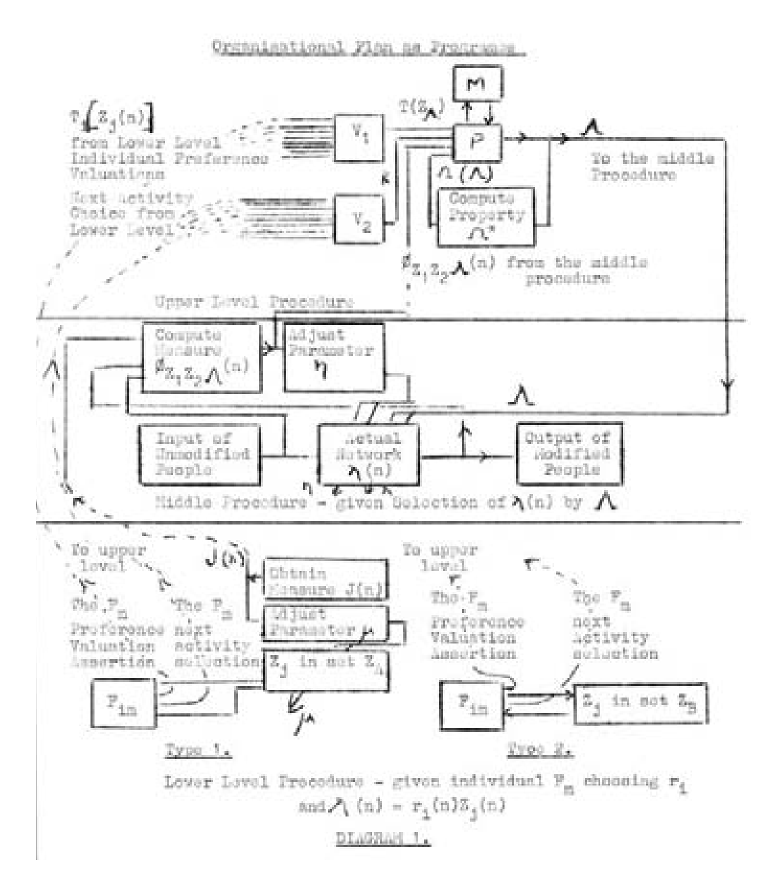
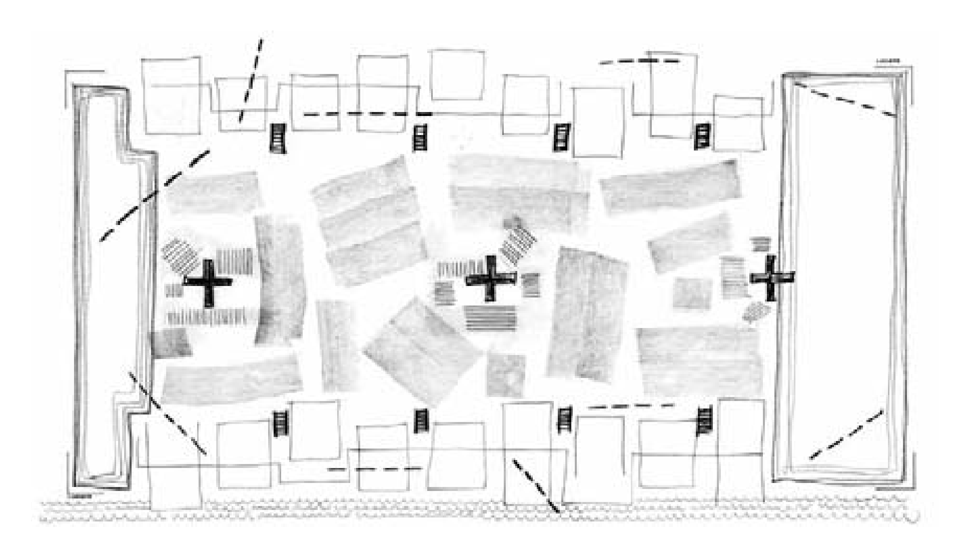


Diagramm des kybernetischen Kontrollsystems des Fun Palace von Gordon Pask, 1965, aus: Cedric Price Fonds, Canadian Centre for Architecture, Montréal

Der Architekt ist hier Mitinitiator des Projekts, aber mitnichten alleiniger Autor. Cedric Price ist als Architekt Teil eines Teams von Expertinnen und Fachleuten, von Politikern und Aktivisten, die das Projekt konzipieren und zu realisieren versuchen. Initiiert von der Agit-Prop-Theatermacherin Joan Littlewood und dem Architekten Cedric Price wird der Fun Palace mit Hilfe von Kybernetikern, allen voran mit Hilfe des Psychologen Gordon Pask und des Statikers Frank Newby, zwischen 1963 und 1966 konzipiert und programmiert. Ursprünglich war er, in Verlängerung von Joan Littlewoods radikaler und politisch motivierter

Theaterpraxis, die brechtsche Züge annahm, als partizipatorisches Mitmach-Theater gedacht, das den Arbeiterinnen und Arbeitern einen Raum zum Lernen und für Kreativität bieten sollte.

So avancierte er aber im Lauf der Projektierung zum programmierbaren kybernetischen Theater, wie es Gordon Pask formuliert: ein Theater, in dem die Besucherinnen und Besucher *wirklich* mitspielen müssen, gespickt mit Kommunikationssystemen und programmierbaren Kontrollsystemen, für das effiziente *Scripten* einer dramatischen Performance („the present methods of dramatic presentation are not very efficient …"), einer Vorstellung, die viele mögliche Enden hat, ein Theater, das die Unterscheidung zwischen Phantasie und Wirklichkeit unwiderruflich auslöscht, indem es immer wieder an eine Stelle im Plot zurückgeht und die Geschichte in eine neue Richtung treibt und so das vorhergehende *enactment* als etwas Gedachtes versteht, als etwas, das man getan hat.[6]



Skizze der Aktivitätszonen des Fun Palace von Cedric Price, 1963, aus: Cedric Price Fonds, Canadian Centre for Architecture, Montréal

6 Vgl. Gordon Pask: Proposals for a Cybernetic Theater, Gordon Pask (unveröffentlichtes Manuskript), folio 3.11, Joan Littlewood Manuscript Collection, Michael Barker Collection, University of Texas, Austin. In Ausschnitten publiziert in: Stanley Mathews: From Agit-Prop to Free Space. The Architecture of Cedric Price, Black Dog Publishing: London 2007, S. 274.

In der Tat ist der Fun Palace eine kybernetische Freizeitmaschine, ein revolutionärer Apparat, der Freizeit als Lernen produziert und die Menschen übergangsmäßig auf ein neues Leben vorbereitet. Der Fun Palace ist kein passiver Raum, in dem Freizeit einfach nur so passieren kann, sondern soll Arbeiterinnen und Arbeiter auf ein neues Leben einstimmen. Das Projekt aktiviert die Menschen und will sie aufklären. Im Sinne des Architekten Cedric Price und der Theatermacherin Joan Littlewood sollte es ein Raum sein, der die Menschen aus ihrer Apathie holt und der Versuch ist, eine neue Art des Lebens vorzustellen:

> „Automation is coming. More and more machines do our work for us. There is going to be yet more time left over, yet more human energy unconsumed. The problem which faces us is far more that of the ‚increased leisure' to which our politicians and educators so innocently refer. This is to underestimate the future. The fact is that as machines take over more of the drudgery, work and leisure are increasingly irrelevant concepts. The distinction between them breaks down. We need, and we have a right, to enjoy the totality of our lives. We must start discovering now how to do so."[7]

Verschiedenartige Aktivitätszonen formen schlussendlich das Programm des Palastes: eine Lernzone, eine Zone für Partizipation, eine für Film und Vorträge, eine andere für wissenschaftliche Experimente, eine Zone für bildende Kunst, für Malerei und Skulpturen und schlussendlich eine Musikzone. Die Kybernetiker schlagen verschiedene Apparate und eine Unzahl an Projekten vor, an denen Arbeiterinnen und Arbeiter für die neue Freizeitgesellschaft lernen und üben können. Jeder Einzelne soll neue Fähigkeiten entdecken und den Spaß am Leben erhöhen. „Each man and woman has one life, one mind, one body, unique and one hundred percent unrepeatable. Each is capable of what was once called genius."[8]

Es gibt darin Lernmaschinen mit Vorträgen und Filmvorführungen, Kooperationsmaschinen, an denen zwei oder mehrere

7 Fun-Palace-Broschüren-Entwurf, Cedric Price Archive, zitiert in: Stanley Mathews: From Agit-Prop to Free Space. The Architecture of Cedric Price, Black Dog Publishing: London 2007, S. 70.

8 Draft of Fun Palace Booklet, 1964, zitiert in: Stanley Mathews: From Agit-Prop to Free Space. The Architecture of Cedric Price, Black Dog Publishing: London 2007, Appendix E, S. 275 f., hier: S. 276.

Leute arbeiten und sich in präziser Kommunikation, genauer und schneller Beobachtung sowie Folgerung und Kooperation trainieren können, oder Lesemaschinen, an denen man Schnelligkeit, Erinnerung und Schlagfertigkeit üben kann. Es sollte aber auch ethnographisch inspirierte Bildung geben: *social observation* – Echtzeit-Kameras, die ohne Schnitt und ohne Bearbeitung direkt die Beobachtung des Lebens in Kohleminen, Stahlfabriken, Zoos, dem Parlament, der Polizei oder der Notaufnahme in Krankenhäusern ermöglichen …

Versus den Container: *Anti-Building*

Die Varietät der Aktivitäten wird jedoch nicht fixiert. Die immense Struktur des Palastes soll unvorhersehbare neue Technologien und Ideen aufnehmen. Sie soll geeignet sein, permanente Veränderungen, Erneuerungen, aber auch Zerstörungen zuzulassen. Für Stanley Mathews, den Biographen Cedric Price', ist die Architektur des Fun Palace wie die Hardware eines Computers beliebig oft neu programmierbar:

> „A ‚virtual architecture' like the Fun Palace, had no singular programme, but could be reprogrammed to perform an endless variety of functions. By providing methodologies for coping with indeterminate systems evolving in time, cybernetics and game theory established the groundwork for information and computer technologies as well as for virtual architecture."[9]

So ist das Programm des Fun Palace für Mathews ähnlich einer Software, die Anordnung gleicht algorithmischen Funktionen und logischen Schnittstellen, welche die temporären Prozesse in einem virtuellen Apparat kontrollieren. Für ihn ist die Architektur des Fun Palace eine operative Raum-Zeit-Matrix.

In der Architektur des Fun Palace wird seine immanente kybernetische Konzeption dargestellt. Das Gebäude wird durch eine Menge autonom konzipierter und selbstorganisierter Enclosures (Gehäuse) organisiert, die untereinander in Verbindung und im Austausch stehen und innerhalb der immensen Tragstruktur als

9 Stanley Mathews: From Agit-Prop to Free Space. The Architecture of Cedric Price, Black Dog Publishing: London 2007, S. 74.

fixe Systemgrenzen eingehängt werden. Dabei dematerialisiert sich Architektur dahingehend, dass die Tragstruktur als Infrastruktur im Hintergrund verschwimmt. Die einzelnen Aktivitätszonen werden zu *flickering signifiers* (Hayles), zu Elementen, die jede beliebige Identität annehmen können, je nachdem, wie sie programmiert werden.

In einer Zeit, in der, so Cedric Price in einem 1965 erstmals publizierten Artikel über den Fun Palace[10], die meisten Artefakte, Systeme und Institutionen in einem zunehmenden Maß sich im Zustand des Wandels befinden, muss die beschränkende und hindernde Einkapselung durch geschlossene Formen eines zeitlosen Container-Raums hinterfragt werden. Dies bedeute aber nicht das Verschwinden von Architektur, sondern produziere im Gegenteil eine „extremely definitive range of requirements and aims in the determination of means of access, site, structural system, materials, servicing and component design of the whole".[11]

Ein minimales Set normierter, modularer Bauelemente und bewegliche Verkehrswege innerhalb der Struktur als auch eine modellhafte Unterteilung der verschiedenen Räume – (1) kleine, zellenähnliche Typen mit einer hohen Zahl an Serviceeinrichtungen, wie Küchen, Werkstätten, Arbeitsräume oder Toiletten, und (2) große Volumen ohne Serviceeinrichtung, wie Auditorien, Kinos, Hallen – garantieren die Flexibilität des Fun Palace. Die Kontrolle des physischen Raums, des Raumklimas, ist nicht zentral gesteuert, sondern durch die kollektiven Aktivitäten der einzelnen Gruppen.

Price intendierte eine Architektur, die niemals fertig sein sollte, ein Gebäude, das niemals ein Gebäude sein sollte: keine spezifische Form, kein spezifisches Programm und kein fixierter Grundriss. Eine *Anti-Architektur* (Price) im permanenten Werden … oder in den Worten von Rem Koolhaas: „Price wanted do deflate architecture to the point where it became indistinguishable from the ordinary …"[12]

10 Cedric Price: Fun Palace, in: Cedric Price, Ausstellungskatalog der Ausstellung Cedric Price an der AA, London, S. Juni 1984, S. 9–16, erstmals in Link, Juni–Juli 1965 publiziert.

11 Ebd., S. 20.

12 Rem Koolhaas: Introduction Re: CP, in: Hans Ulrich Obrist (Hg.): Re: CP, Birkhäuser – Publishers for Architecture: Basel–Boston–Berlin 2003, S. 6–9, hier: S. 6.

Strukturierende Inseln
Herman Hertzberger mit Lucas & Niemeijer: Centraal Beheer, 1967–1972





Zwei Beispiele aus einer Serie von Porträts von Arbeitnehmer/innen der Versicherungsanstalt Centraal Beheer, fotografiert vom Architekten Herman Hertzberger, 1974, publiziert in: A&U 1974/08, aus: Privatarchiv Herman Hertzberger

Der schnauzbärtige Mann mit Brille, aufgekrempeltem cremefarbenem Hemd und dunkelblau-grauer Krawatte sitzt über seine Arbeitsunterlagen gebeugt. Seine fliehende Stirn ist in Falten gelegt. Er schaut konzentriert in seinen dicken Aktenstapel. Links vor ihm auf dem Tisch steht eine Rechenmaschine. Auf ihr ist ein weiterer Stapel Papier platziert. Auf dem gegenüberliegenden, im Moment leeren Schreibtisch steht ebenfalls ein Rechenapparat. Ein Registraturlocher, eine Schere und ein Lineal liegen auf dem Tisch verteilt. In einem aufgeschlagenen Heft wird eine Zeile mit einem Blatt Papier markiert. Der Telefonschwenkarm ist weggedreht. Die rohen, massiven Betonwände und Träger sind auffällig mit bunten, aus Magazinen ausgeschnittenen Bildern tapeziert: Sonnenuntergang, exotische Tiere, Comics und immer wieder Frauen in Bikinis, die gerade dem Meer entsteigen. Die beiden Lüftungsauslässe der Klimaanlage sind als zwei große Augen montiert. Dazwischen, quasi als Nase, ist ein ovales Bild einer Urlauberin am Strand erkennbar, darunter wiederum ein weißer rechteckiger Zettel als stilisierter Mund. Was darauf geschrieben steht, ist nicht zu erkennen. Daneben hängt eine Weltkarte vom massiven Unterzug herab. Weiter hinten, links vom Mann, lächelt eine lebensgroße Bikinischönheit aus Pappe in die Kamera. Daneben lese ich ein selbstgemaltes Schild: Dienststelle der internen Buchhaltung (niederl.: Interne Accountants Dienst). Rechts im Bild stehen Pflanzen am milchig erleuchteten Fenster.

Das andere Arbeitsplatzporträt zeigt einen jungen Mann mit fülliger Lockenpracht und Schnauzbart, der sich von seinem Arbeitstisch ab- und dem Fotografen zuwendet. Seine Arme ruhen auf den Lehnen seines Bürosessels. Er trägt ein gelb-blau-rotes T-Shirt, Jeans und Sneakers. Abgesehen von einem Stempel ist nicht genau auszumachen, was genau sich auf seinem Schreibtisch befindet. Nur auf dem Tisch daneben ist eine Kartonschachtel zu sehen, in der Akten eingeordnet sind, daneben liegt ein aufgeschlagener Ordner, an den Tischladen lehnen andere Akten. Rechts hinter ihm telefoniert gerade eine Kollegin. Das Bild ist von einem benachbarten Schreibtisch aus aufgenommen: Im Vordergrund sind unscharf eine Schreibtischlampe, eine Pflanze, Aktenstöße und Papier, das auf dem Tisch verteilt liegt, zu sehen. Der Raum wird, wie schon im anderen Bild auch, von der dekorierten, kräftigen und rauen Architektur, den Betonstützen und Trägern konstituiert. Das Tageslicht kommt diesmal





Diverse Dokumentationsfotos aus dem Alltag in Centraal Beheer von Herman Hertzberger, Johan van der Keuken, Wilem Diepraan, zirka 1974–75, aus: Privatarchiv Herman Hertzberger

von oben, zudem sind Neonröhren an der Decke angebracht. Ein rosaroter, fächerartiger Lampion und ein chinesisch anmutendes, gelbes Netzding hängen von der Decke. Bilder von Fußballmannschaften und Szenen aus Fußballspielen

hängen am Betonträger hinter dem jungen Mann und seiner telefonierenden Kollegin. Weiter hinten, in der Tiefe des Raums ist die Wand mit Illustrationen dekoriert. Überall stehen Pflanzen. Am rechten Bildrand ist eine lange Reihe Aktenregale sichtbar.

Die beiden Arbeitsplatzporträts wurden 1974 im neuen Hauptquartier der Versicherungsagentur Centraal Beheer in Apeldoorn in den Niederlanden vom Architekten Herman Hertzberger selbst fotografiert. Erst zwei Jahre nach der Eröffnung, nachdem „die Strukturen durch Antastung, Interpretation oder Einfüllung der Nutzer in Besitz genommen wurden, haben [die Räume] ihren vollwertigen Zustand erreicht".[1] Die Bilder sind Teil einer Serie von Porträts, die Hertzberger nach der Fertigstellung und Inbesitznahme durch die Belegschaft aufgenommen hatte.[2] Nach zwei Jahren Betrieb zeigen die Arbeitsplatzporträts, wie die Firmenarchitektur gelebt, von der Belegschaft angeeignet und bespielt wird.

Die Serie von Bildern dokumentiert eindrücklich die im Entwurf intendierte Benutzung der räumlichen Struktur. Sie sind Beweisstücke, die die *gebaute Hypothese*, wie es Hertzberger selbst nennt, bestätigen. Die Fotos belegen im Sinne des Architekten, dass Centraal Beheer den Konsequenzen und Zwängen einer herkömmlichen Arbeitsplatzarchitektur widersteht und ein *Zuhause* für die zirka tausend Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter von Centraal Beheer ist. Sie haben ganz im Sinne des Entwurfsgedankens des Architekten das Gebäude und die ihnen zugewiesenen Nischen mit ihren persönlichen Sachen geschmückt und sich am Arbeitsplatz ein Heim geschaffen.

Die Menschen auf den allseits bekannten Fotos fühlen sich sichtlich wohl: Mitarbeiterinnen und Kollegen arbeiten emsig und konzentriert an ihren Schreibmaschinen, die eine oder andere telefoniert gerade. Familien mit Kindern treffen sich zum Mittagessen im Pausenraum. Die Belegschaft speist gemeinschaftlich im firmeneigenen Restaurant. Kolleginnen und Kollegen sitzen in der Cafeteria und in den Pausenbereichen zusammen. Sie lachen. Oder man sitzt in den offenen Gängen und führt Gespräche, trifft sich und steht einander an einer Brüstung oder unter einer Lampe gegenüber und unterhält sich angeregt. Andere wiederum

1 Arnulf Lüchinger: Strukturalismus in Architektur und Städtebau, Karl Krämer Verlag: Stuttgart 1981, S. 58.

2 Leider waren nur diese beiden Bilder von Herman Hertzberger zu erhalten.

besuchen die öffentlich zugängliche Galerie oder shoppen kurz im Kiosk des Gebäudes.

Die Bilder sind von Ethnologie und Anthropologie inspirierte Beobachtungen. Sie erzählen uns das, was der Beobachter über die Situation denkt und was er über die Situation weiß. Es ist nicht die Beschreibung einer fernen Welt außerhalb Europas, sondern der geordnete Innenraum, die moderne Welt eines neuen Bürogebäudes in den 1970er Jahren. Die Bilder sind für Hertzberger, der sie macht, keine Artefakte, die einen historischen Sachverhalt darstellen, sondern das Feedback einer Situation, die gleichzeitig stattfindet; eine Situation, die der Architekt selbst orchestriert hat. Es sind Aspekte eines 1974 zeitgenössischen sozialen Lebens, es sind Interpretationen der Interpretationen und Aneignungen, die die Bewohnerinnen und Bewohner von Centraal Beheer gemacht haben. In den Worten des französischen Anthropologen Marc Augé:

> „It is important at least to know what one is talking about; and it is enough for us here to note that, whatever the level at which anthropological research is applied, its object is to interpret the interpretation others make of the category of other on the different levels that define its place and impose the need for it."[3]

Die Bewohnerinnen und Bewohner, die auf den Bildern lachen und miteinander kommunizieren, die emsig arbeiten und ihren Arbeitsplatz einrichten, haben die architektonische Antithese zum Raum der Bürolandschaft interpretiert. Zehn Jahre nach der ersten realisierten Bürolandschaft folgt die innenräumliche Organisation von Centraal Beheer ähnlichen Kriterien, wird ebenfalls organisatorisch von innen heraus, von der kleinsten Einheit gedacht. Diese ist aber nicht mehr die einzelne Instanz (Mensch oder Maschine), sondern besteht aus einem Team von bis zu vier Mitgliedern. So figuriert und interpretiert der Architekt den Raum der zielgerichteten Gesellschaft komplett anders: Eine massive, kleinteilige Betonstruktur, die sich als Container beliebig programmieren lässt, bildet eine fixe Struktur, in der sich das Arbeitsleben über die Zeit in vielfältiger Art und Weise entfalten kann.

3 Marc Augé: Non-Places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity, Verso: London–New York 1995 (französisches Original: 1992), S. 23.



Beispiel einer Dekoration der Klima-schachtauslässe in Centraal Beheer, zirka 1974, aus: Privatarchiv Herman Hertzberger

Das prinzipielle Schema der Organisation, die Kontrolle, wirkt auch hier, wie die Arbeitnehmerinnen und Arbeitnehmer eindrücklich in ihren Raumaneignungen thematisieren:

In der Architekturzeitschrift „Domus“ wird 1973 ein Potpourri an Bildausschnitten der von den Bewohnerinnen und Benutzern der Megastruktur dekorierten Auslassöffnungen der Klimaanlage publiziert. Die zwei vergitterten runden Öffnungen sind dutzendfach, wie schon im ersten Bild weiter oben beschrieben, zu kleinen beobachtenden Gesichtern vervollständigt: das tägliche Re-Enactment des berühmten Films „Mein Onkel“ von Jacques Tati (1958), in dem das Haus zur Karikatur der Moderne, zur Karikatur des Big Brother, der totalen Kontrolle wird.

Provokation, architektonisch

In einem programmatischen Text[4], der kurz nach der Eröffnung von Centraal Beheer im März 1973 in der italienischen Architekturzeitschrift „Domus“ veröffentlicht wurde und mit Dezember 1972 datiert ist, verdeutlicht Herman Hertzberger sein Bestreben, eine bedeutungsvolle Arbeitsarchitektur zu schaffen, die den Spielraum und die Umstände des Lebens der Menschen in der Arbeit verbessert und die er mit der ethnographisch inspirierten Porträtserie 1974 nachweist. Gleich im ersten Absatz betont er, dass eine für ihn relevante Architektur des Arbeitsplatzes eine Alternative zur repräsentativen Architektur bieten müsse, die nur Eindruck mache und die etablierte gesellschaftliche Ordnung zelebriere. So muss für ihn ein Bürogebäude, welches einer speziellen Logik folgt, sich dadurch rechtfertigen, dass es die Arbeitssituation der Menschen, die darin arbeiten müssen, verbessert und ihnen, wie er es ausdrückt, eine *helfende Hand* anbietet, ihre Bedingungen selbst zu verbessern.

Die Architektur soll eine Organisation der Arbeiterinnen und Arbeiter von unten heraus fördern. Der Raum, die Architektur, wird als (infra)struktureller Hintergrund konzipiert, den man auch als die visualisierte *unsichtbare Hand* des schottischen Moralphilosophen und Ökonomen Adam Smith (1723–1790) verstehen kann, mit der er die Selbstorganisation chaotischer und zufallsbedingter Systeme in seinem Text „Der Wohlstand der Nationen“ beschrieb.

Pamphletartig postuliert Hertzberger die Arbeit des Architekten: Mit dem gebauten Raum mache er einen Vorschlag, den die Mitglieder der Unternehmung aktiv leben und sich aneignen müssten. Er animiere die Menschen, neue Möglichkeiten zu denken, und setze so eine unvermeidliche Veränderung in Gang, die natürlich für alle Beteiligten Probleme verursache und für alle, jeweils auf ganz unterschiedliche Art, schmerzhaft sei. Dennoch ist der Ausblick ein strahlender: eine bessere Zukunft.

> „This building is a hypothesis. Whether it can withstand the consequences of what it brings into being depends on the way in which it conforms, with the passing of time, to the behaviour of its occupants. The building should be

4 Herman Hertzberger: An Office Building for 1000 People in Holland, in: Domus, 522/5, März 1973, S. 1, 7.

responsive to people, to their evaluations and their inner worth; it should provide everyone with the conditions that enable him to be who he wants to be, and especially who he wants to be in the eyes of others. It should clarify the relationships, involvements and responsibilities of its users; patterns and processes are based in such a way that everyone can evaluate them himself; the building should reveal the extent of the space everyone can freely use, and pinpoint where and by whom oppression is being exercised. A building might in this way lead to less oppressive and less oppressed behaviour."[5]

Das Haus ist eine gebaute, vorerst noch wissenschaftlich unbewiesene Annahme eines neuen und selbstorganisierten Lebens in der Arbeit. Es ist ein Experiment, das durch die Porträts verifiziert wird: Die Architekten sind sich der strukturierenden und ordnenden Macht der Architektur bewusst. Mit der Aufgabenstellung, eine neue Arbeitsarchitektur zu schaffen, sind sie versucht, mit der ohnehin notwendigen Umstrukturierung des Raums eine Veränderung der Lebensumstände in Gang zu setzen.

„However, the architect can still take advantage of the reorganization that moving into a new building always necessitates anyway, to try to exert some influence on the reappraisal of the division of responsibilities, at least in so far as they concern the physical environment. One thing can lead to another. Simply by putting forward arguments which can reassure the top management that delegating responsibilities for the environment to the users need not necessarily result in chaos, the architect is in a position where he can contribute to improving matters, and it is certainly his duty to at least make an attempt in this direction."[6]

Mit dem Entwurf werden die Beziehungen der Menschen am Arbeitsplatz mit architektonischen Mitteln problematisiert. Die räumliche Struktur ordnet die Mitarbeiterinnen und Manager und ihren Arbeitsprozess. Durch die innere Organisation sollen den Menschen neue Möglichkeiten eröffnet werden.

5 Ebd., S. 1.
6 Herman Hertzberger: Lessons for Students in Architecture, Uitgiverij 010 Publishers: Rotterdam 1991, S. 25.

Der Neubau stellt für Hertzberger die Option dar, überkommene Konzeptionen und Ordnungen des Zusammenarbeitens und -lebens in Frage zu stellen. Centraal Beheer ist ein Katalysator oder, wie er es nennt, die Provokation einer gesellschaftlichen Reorganisation, die jeden Einzelnen anspricht und vor die Wahl stellt. Eine von jedem interpretierbare räumliche Struktur ist dabei Mittel, die Menschen zu animieren sowie neue Möglichkeiten des Zusammenlebens und des Zusammenarbeitens zu denken. So übersetze er nicht nur das gegebene Programm in eine mehr oder weniger beliebige Form, sondern könne mit architektonischen Mitteln über das Zusammenleben spekulieren.[7]

Dies ist das reklamierte politische Engagement, das die Arbeitsplatzporträts darstellen sollen. Sie stellen für den Architekten eine *universale* Architektur dar, die sich über die Zeit an die Gewohnheiten und das Verhalten der Bewohnerinnen und Benutzerinnen angepasst hat und Bedingungen zur Selbstverwirklichung und Selbstdarstellung bereitstellt; eine Struktur also, die durch ihre Transparenz den Freiraum für alle markiert sowie die Beziehungen der Menschen betont und andererseits Repressionen kennzeichnet. Kurz: Die Bilder sind für den Architekten 1974 der Beweis einer gelungenen Architektur, die zu weniger Unterdrückung und zu weniger unterdrücktem Verhalten und damit zu mehr Demokratie am Arbeitsplatz führt.

1975 wirft die niederländische Architekturkritikerin Inge Boskamp in einem pointierten Artikel in der deutschen Architekturzeitschrift „Der Architekt“[8] der Architektur Centraal Beheers vor, sich von der Bauherrschaft missbrauchen zu lassen und weder gutes Vorbild noch gutes Beispiel einer Arbeitsplatzarchitektur zu sein. Vielmehr sei die durch Glasdächer besonnte Altstadt-Imitation das Mittel – *die Droge, das Aufputschmittel* –, wie Boskamp meint, um die Produktionsreserven der Angestellten zu aktivieren. Die Architektur vermittle nur „die zunehmende Introvertierung der Gesellschaft in humanisierte Ghettos“.[9] Die Hauptkritik Boskamps richtet sich dabei gegen die initiale Konzeption des Bürobaus als örtlich-funktionale Zusammenfassung an sich:

7 Herman Hertzberger: Baudokumentatie, TU Delft: Delft 1971, I-2.
8 Inge Boskamp: Centraal Beheer in Apeldoorn, in: Der Architekt, 5/95, 294–296, Erstabdruck: Der Architekt, 5/1975.
9 Ebd., S. 296, Erstabdruck.

> „Wie andere Arbeitsplatzarchitektur vor allem des Verwaltungsbereiches geht auch diese hier fälschlicherweise davon aus, daß Arbeitsplätze immer aus Rationalitätsgründen sich dementsprechend nur als isolierte Monostrukturen herstellen lassen."[10]

Diese Kritik reduziert die Architektur Hertzbergers auf den positiven Schein einer befriedigenden Arbeitswelt und verkennt und unterschätzt dabei die Leistung der Architekturkonzeption, die mit den Mitteln der Architektur an einen gesellschaftlichen Diskurs hin zu einer neuen, post-modernen Subjektkultur anschließt und diese effektiv umsetzt. Eine Subjektkultur, wie Andreas Reckwitz umschreibt, die „gegen den Technizismus und für die *human relations* im Team, gegen den Konformismus und für die individuelle Leistungsentfaltung, gegen die Hierarchie und für den ‚maskulinen' Wettbewerb, gegen die Verabsolutierung des Sachlichen und für die Legitimität der Selbststilisierung"[11] plädiert. Hertzberger formuliert dies folgendermaßen:

> „[I]t is essential that the liberty to take personal initiatives should be embedded in the organizational structure of the institution concerned, and this has much more far-reaching consequences than you might think at first sight. For the fundamental question, then, is how much responsibility the top is prepared to delegate, i.e. how much responsibility will be given to the individual users at the lower echelons."[12]

1000 Menschen, 5 Tage die Woche, 8 Stunden lang

Die Zielsetzung einer lebbaren Arbeitsarchitektur, die Arbeiten und Leben in einem Raum zusammenbringt, welche Hertzberger so nachdrücklich in „Domus" beschreibt und die er mit seinen Arbeitsplatzporträts so augenscheinlich dokumentiert, wird von dem oftmals zitierten Auftragsschreiben der Firmenleitung initiiert:

10 Ebd., S. 294.

11 Andreas Reckwitz: Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne, Velbrück Wissenschaft: Göttingen 2006, S. 358.

12 Herman Hertzberger: Lessons for Students in Architecture, Uitgiverij 010 Publishers: Rotterdam 1991, S. 24.

„Wir möchten eine Arbeitsstätte für 1000 Menschen bauen. An diesem Arbeitsplatz sollen diese 1000 Menschen 5 Tage die Woche 8 Stunden am Tag arbeiten; das heißt, dass sie 5 Tage die Woche die Hälfte ihres Lebens, das sie bewusst erleben, am Arbeitsplatz zubringen; sie sind also im Durchschnitt länger im Büro als zu Hause.

In Anbetracht dessen sind wir als ‚Bauherren' verantwortlich, einen Arbeitsplatz zu gestalten, an dem sich 1000 Menschen zu Hause fühlen können. Sie sollen das Gefühl bekommen, ein Teil einer Arbeitsgemeinschaft zu sein, ohne in der Masse unterzugehen. Andererseits darf der arbeitende Mensch aber auch nicht in dieser Gemeinschaft isoliert werden."[13]

Der Vorstand des ursprünglich in Amsterdam ansässigen Versicherungsunternehmens Centraal Beheer hatte 1965 beschlossen, ein neues Hauptquartier, das der stetig wachsenden Firma gerecht werde, zu bauen. Das Nederlandsch Economisch Instituut in Rotterdam war 1966 beauftragt worden, den bestmöglichen Standort zu eruieren. Vorgeschlagen wurde schlussendlich ein Gelände im 60 Kilometer von Amsterdam entfernten Apeldoorn. Das verkehrsgünstig gelegene Grundstück lag direkt an der Bahntrasse nach Amsterdam, an der Peripherie der Altstadt, die unter anderem durch einen in direkter Nachbarschaft zum Grundstück geplanten Bahnhofsneubau restrukturiert wurde.

Ausschlaggebend für die Wahl war aber auch das Wohnumfeld der kleinen niederländischen Stadt, da die Firmenleitung die Belegschaft überzeugen musste, mit der Firma mitzuziehen. Schlussendlich waren es zirka 400 der 650 1968 bei Centraal Beheer Beschäftigten, welche die Übersiedelung mitmachten und ihren Wohnsitz in die holländische Provinz verlegten.[14]

Der damals 37-jährige Herman Hertzberger wurde zusammen mit dem Team von Lucas & Niemeijer (H. E. Niemeijer stirbt 1970) als Architekt mit der Aufgabe betraut, die neue, lebbare

13 Herman Hertzberger: Dokumentatie Bouwtechniek, TU Delft: Delft 1971, eigene Übersetzung; leicht abweichende Übersetzungen findet man z. B. in: Bauwelt, 1971, Heft 30, S. 1219.

14 Vgl. die Broschüre von Centraal Beheer: Het gebouw van Centraal Beheer. Centraal Beheer Apeldoorn, verzekeringen, financieringen en computerservices, Prins Willem-Alexanderlaan 651, 7311 NB Apeldoorn, keine Jahreszahl (wahrscheinlich 1980), S. 3–7.

Firmenzentrale zu entwerfen, in der sich die Menschen wohl fühlen sollten und welche die Mitarbeiterinnen tagtäglich animieren würde, gerne zur Arbeit zu kommen.

Parallel dazu war die Wirtschaftskanzlei und Unternehmensberatung Twijnstra & Gudde aus Deventer mit der Erstellung eines Gutachtens zum Planungsprozess und einem initialen Anforderungskatalog für die Architektur betraut. Für den Planungs- und Bauprozess wurde ein Baudirektor aus dem Direktorium der Firma nominiert. Er sollte die Beschlussfähigkeit während des Bauprozesses gewährleisten. Weiters wurde ein Baukoordinator eingestellt, dessen Aufgabe vorrangig die Kommunikation zwischen Bauherrenschaft, Architekten und den Baufirmen war. Auch wurde eine Sachverständigengruppe aus Architekten, Bauingenieuren und den bauausführenden Firmen gebildet, die einen initialen Anforderungskatalog erstellte, welcher ein grobes Raumprogramm aus Archiv und Magazinräumen, Computerräumen und Büroarbeitsplätzen umfasste. Es definierte aber bereits auch die Anzahl der Telefone und eine anzustrebende Klimabeschaffenheit der Räume.[15] Als Konstrukteure wurde das Büro von Dicke & Van den Boogaard beauftragt, für die technischen Installationen das Büro Van Heugten.

Die Geschäftsleitung spricht sich dezidiert für eine Großraumlösung ohne Zwischenwände aus, deren organisierte Horizontalität aber in kleinere fixe soziale Einheiten unterteilt sein sollte, wie es eine vergleichende Studie von W. M. Jansen, dem Baukoordinator von Centraal Beheer, vorschlägt. In dieser Studie wird die herkömmliche Bürohaustypologie mit Zellenbüros (Cubicles) im Großraum mit Beispielen der Bürolandschaft auf ihre Vor- und Nachteile bezogen auf die analytischen Kategorien (1) Arbeitssituation, (2) soziale Gruppe und (3) funktionale Gruppe verglichen. Dabei kam man zu dem Ergebnis, dass eine lückenlose Flexibilität, wie sie im horizontalen Großraumbüro praktiziert wird, ein Dogma postuliere, das andere für die Gruppenbildung in Arbeitssituationen und für eine angenehme Arbeitsumwelt wichtige Voraussetzungen nicht beachte.[16] So sollte Centraal Beheer als Großraumbüro konzipiert werden, in dem die Organisation der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter in kleinen Gruppen intendiert ist, die durch Inseln in bestimmten räumlichen Grenzen beschränkt werden.

15 Ebd., S. 3–7.
16 Herman Hertzberger: Baudokumentatie, TU Delft: Delft 1971, S. I-17.

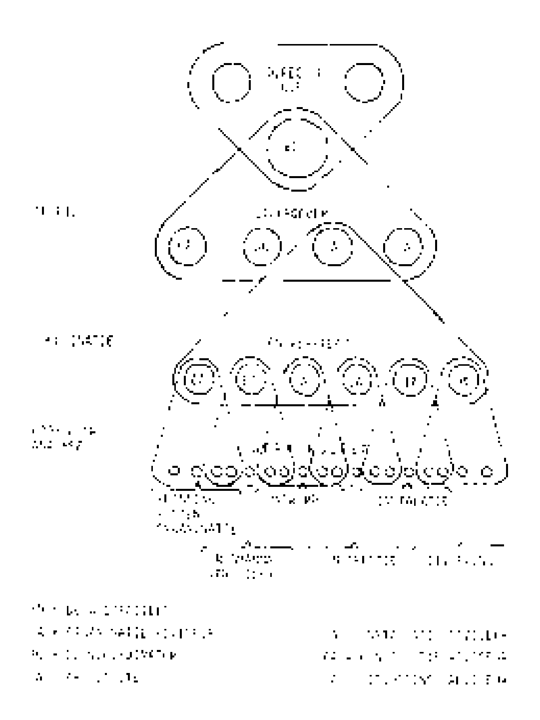
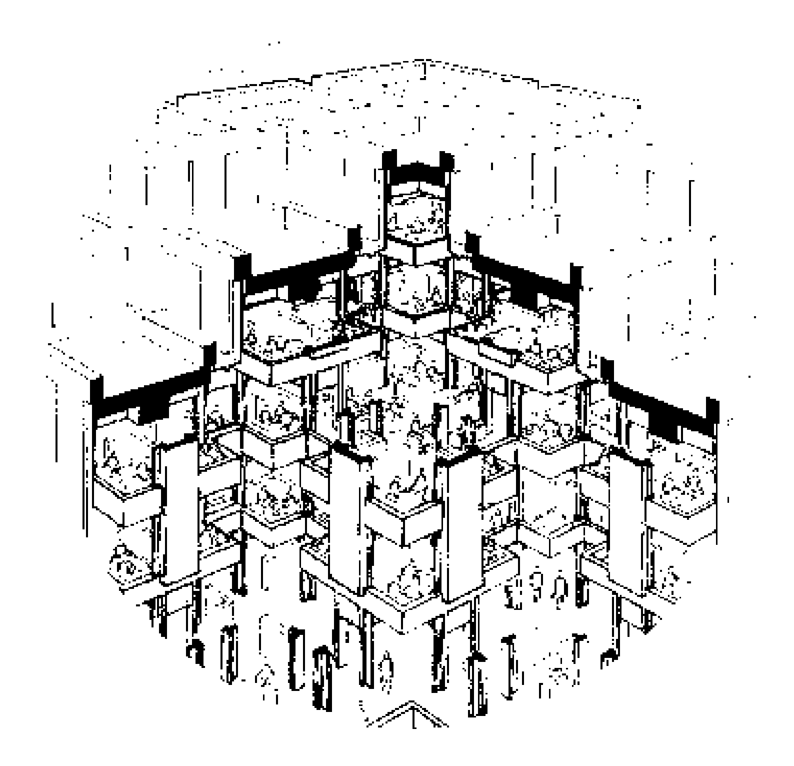


Diagramm Planungsprozessorganisation von Centraal Beheer, aus: Centraal-Beheer-Broschüre: Dokumentatie Bouwtechniek, Bouwkunde Delft, Sept. 1971, S. 7

W. M. Jansen problematisiert die bei vordergründiger Betrachtung amorphe Organisation der freien Anordnung der Bürolandschaft. Die scheinbar unendliche Vielheit an Variationen durch beliebige Reorganisationen im barrierefreien horizontalen Raum wird dahingehend korrigiert, dass es innerhalb von Unternehmen zu einer deutlichen Strukturierung von kleinen Arbeitsgruppen kommt, die sich auch bei Neuanordnungen nicht wesentlich verändern. So könne die größere Eigenverantwortlichkeit im Handeln, die einer größeren organisatorischen Freiheit inhärent sei, vorerst nur theoretisch den Arbeitsprozess positiv beeinflussen. Die Mitarbeiterinnen dagegen fühlten sich in einem Großraum permanent beobachtet und hätten niemals das Gefühl, allein sein zu können. So sei auch die Selbstbestimmung, die sich in der Freiheit der Wahl des Arbeitsplatzes ausdrücke, keine wirkliche Wahl, da die Qualität des Ortes im Großraum immer gleich, also homogen sei.

Dennoch liegen für das Planungsteam die positiven Effekte des Großraumes à la Bürolandschaft auf der Hand: Die hohe Flexibilität und Anpassungsfähigkeit an veränderte

Produktionssituationen und Arbeitsprozesse, der bessere Kontakt zwischen den Kollegen und Kolleginnen, das positiv beeinflusste Zugehörigkeitsgefühl eines jeden innerhalb der Gesellschaft und die *Anti-Hierarchie*, wie Hertzberger formuliert, die Überwindung von Distanz, die Kommunikation ermögliche und überkommene Grenzen zwischen Führungskräften und Arbeiterinnen, welche Grenzen doch nur die Arbeit behinderten und für die Beteiligten frustrierend wirkten, aufhebe, werden gutgeheißen.[17]



Axonometrie der kleinteiligen Innenraumstruktur des Großraums Centraal Beheer, aus: Herman Hertzberger: Lessons for Students in Architecture, Uitgiverij 010 Publishers: Rotterdam 1991, S. 135

Die Reihe der negativen Effekte des homogenen Großraums hofft man mit einer kleinteiligen Rahmung sozial stabiler Gruppen in den Griff zu bekommen. Die Lärmbelastung durch Telefonieren und Arbeitsgespräche, das Gefühl, permanent unter Beobachtung zu stehen, die Kunstlichtsituation, der fehlende Bezug zum Außenraum und die Klimatisierung sowie eine zu dichte, zu enge

17 Ebd., S. I-15 f.

Aufstellung von Arbeitstischen sollen durch die innenräumliche Figuration gelöst werden: In Ruhe telefonieren zu können, ohne das Gefühl zu bekommen, belauscht zu werden, und ungestörte Arbeitsgespräche zu führen – dies sollte die Architektur leisten. Niemand soll sich beobachtet fühlen, und jeder soll trotz Großraumlösung manchmal auch allein sein können. Ansonsten laufe man Gefahr, die Individualität des Einzelnen einzuschränken, was zu erheblichen Störungen der Produktivität führen könne. Natürliche Belichtung und Klimatisierung werden ebenfalls durch eine architektonische Artikulierung des horizontalen, flachen Raumes angestrebt.

So soll sich jede/r, egal ob Managerin oder einfacher Mitarbeiter, am neuen Arbeitsplatz sicher und wohl fühlen können. Die Manager, indem sie Verantwortung abgeben und neue Arbeitsformationen ermöglichen. Die Mitarbeiterinnen dagegen werden aufgefordert, von sich aus zu agieren, die Verantwortung für die Effizienz und Effektivität der Unternehmung zu übernehmen und sich nicht länger selbst und gegenseitig zu unterdrücken.[18]

Die zusammen mit der Firmenleitung und ihren Konsulenten erarbeiteten Direktiven für den strukturierten und strukturierenden Großraum werden in die Konzeption der Architektur von Centraal Beheer, wie sie Herman Hertzberger in einer Vielzahl an Publikationen erklärt, direkt übernommen und mit den Mitteln der Architektur und im Anschluss an den Diskurs strukturalistischer Architektur umgesetzt.

Polyvalente Aneignungen

Centraal Beheer wird architektonisch dahingehend expliziert, dass es nicht als repräsentativer Großbau eines Konzerns interpretiert wird, sondern, wie Hertzberger schreibt, tatsächlich die Arbeitsstätte als Wohnhaus der Versicherungsfirma Centraal Beheer entworfen wird, in dem alle leben sollen und mit dem sich alle assoziieren können. Die Bedeutungsverschiebung vom Büro- zum Wohngebäude ist vom Architekten nicht nur intendiert, sie wird sogar als notwendig erachtet, um die angestrebte neuartige Form der Architektur des Arbeitens, die alle Mitarbeiterinnen und

18 Vgl. Herman Hertzberger: An Office Building for 1000 People in Holland, in: Domus, 522/5, März 1973, S. 1, 7, hier: S. 7.

Mitarbeiter zu autonomen Subjekten werden lassen will, für jeden zugänglich zu machen.[19]

> „[T]hanks to the differentiation into more or less independent small blocks separated by arcade-like passages (i.e. essentially publicly accessible space).
> And since there are exits and entrances throughout the complex it looks more like a piece of a city than like a single building – most of all it resembles a kind of settlement."[20]

Seit Anfang der 1960er Jahre beschäftigt sich Herman Hertzberger in seinen Überlegungen zur Wohnarchitektur damit, wie Menschen leben. Er denkt dies wiederum vom kleinsten Element her, was Gemeinschaftsbildung gleichgesinnter sozialer Gruppen besser ermögliche, und kritisiert dabei heftig den monolithischen Wohnblock als normativen Baustein der Stadt, der die Gemeinschaft in separierte Gruppen verteilt und in homogene, ökonomisch definierte Schubladen steckt. So würden Gruppenbildungen erschwert, die gerade durch die innere Relation, den inneren Zusammenhang bestehen. Es gelte, den großen, homogenen Baublock plastisch zu formen, um das Maß der Wohnzelle als Maßstab für die Gemeinschaft visuell erlebbar zu machen. So können Begriffe wie Gefühl der Zugehörigkeit, Struktur- und Assoziationshierarchie eine umfassendere Bedeutung für die Gemeinschaft kreieren, die sich vom Resultat des zweckgebundenen Ziels differenziert, wie es eben funktionalistische Architektur repräsentiert. Für Hertzberger wird damit die Gemeinschaft zu einer greifbaren Grundlage für die Stadt, die sich aus der kleinsten Einheit, dem Nukleus, zur Ganzheit entwickle und Identität und Verbundenheit als Parameter habe.[21]

19 Herman Hertzberger: Baudokumentatie, TU Delft: Delft 1971, S. I-2: „Dat het kantoorgebouw tot woongebouw wordt is daarbij een noodzakelijke betekenisverschuiving. De andere vorm komt voort uit de poging om dit nieuwe mechanisme toegankelijk te maken." Übersetzung: „Dass das Bürogebäude zum Wohngebäude wird, ist dabei eine notwendige Bedeutungsverschiebung. Die andere Form [im Sinne von ‚diese Bedeutungsverschiebung'] ergibt sich aus der Notwendigkeit, den neuen Mechanismus zugänglich zu machen."

20 Herman Hertzberger: Lessons for Students in Architecture, Uitgiverij 010 Publishers: Rotterdam 1991, S. 80.

21 Vgl. Herman Hertzberger zitiert in: Arnulf Lüchinger: Strukturalismus in Architektur und Städtebau, Karl Krämer Verlag: Stuttgart 1981, S. 54.

Die solidarische Gemeinschaft ist das Ziel in der Arbeitsarchitektur für Centraal Beheer. Es gilt, der Vereinzelung der Arbeitnehmerinnen und Arbeitnehmer, die ja zunehmend selbst Verantwortung übernehmen sollen, mit der Architektur, mit der definierenden Struktur als helfender Hand, entgegenzuwirken. Traditionelle Architektur wie Pyramiden, Tempel, Kathedralen und Paläste sind für Hertzberger Instrumente im Sinne von Apparaten, die bestehende soziale Ordnungen manifestierten, auf die Menschen von oben her wirkten und sie beeindruckten. Die Raumstruktur der Arbeit bei Centraal Beheer soll dagegen als Instrument ausgeführt werden, das jeder (be)spielen kann, und dadurch ein liberales, befreites Leben ermöglichen. Die strukturalistische Architektur stellt alle Mitarbeiterinnen und Kollegen als Performer des Instruments Architektur in das Zentrum des Entwurfs.

Die permanent notwendigen Änderungen in der internen Unternehmensorganisation bei Centraal Beheer haben eine häufige Anpassung der Abteilungsgrößen zur Folge. Die Architektur muss diese organisatorischen Modifikationen aufnehmen können, um das Funktionieren des ganzen Unternehmens in jeder neuen Figuration mit verschiedenartigen Programmen und ohne Unterbrechung effizient zu gewährleisten. Die permanente Veränderung ist also eine Prämisse des Entwurfs.

> „The only constructive approach to a situation that is subject to change is a form that starts out from this changefulness as a permanent – that is, essentially a static – given factor: a form which is polyvalent. In other words, a form that can be put to different uses without having to undergo changes itself, so that a minimal flexibility can still produce an optimal solution.“[22]

Damit grenzt sich Hertzberger von einer Charakterisierung des Raums ab, die normalerweise als flexibel beschrieben wird und als architektonisches Allheilmittel galt. Eine flexible Architektur, die sich jeder neuen Anforderung anpasst: Der flexible Plan, so Hertzberger, beginne mit der Sicherheit, dass die richtige Lösung

22 Herman Hertzberger: The Public Realm, in: A&U. Architecture and Urbanism, April 1991 Extra Edition, E9194, S. 22; der in „A&U“ unter dem Titel „The Public Realm“ publizierte Text besteht aus Ausschnitten von Texten, die Hertzberger in der holländischen Architekturzeitschrift „FORUM“ zwischen 1962 und 1973 erstmals publizierte.

nicht existiere, da das Problem, das einer Lösung bedürfe, sich permanent verändere und immer nur temporär sei. Auch wenn sich ein flexibles Set-up den Veränderungen anpasse, kann es niemals die beste und passendste Lösung für ein Problem sein, sondern immer nur die Summe aller unpassenden Lösungen eines Problems darstellen. Eine neutrale Form dagegen bestehe nur in der Absenz einer Identität, nur in der Abwesenheit von ausgeprägten Eigenschaften. Das Problem der Anpassung sei dann weniger das Problem der Modifizierung von bestimmten Eigenschaften, wie es einer flexiblen Lösung innewohne, sondern die bestimmte Qualität als solche.[23]

Hertzberger konzipiert eine Architektur, die noch keine Identität hat und somit auch keine Identität verlieren kann oder gar chaotisch wird, nur weil etwas Unvorhergesehenes mit dem Programm passiert. Die Architektur ist ein vollkommen neutraler Container, der sich im Hintergrund als Infrastruktur aufspannt und jede beliebige Programmierung erlaubt.

> „In the case of this office building it proved that the single square spatial unit as ultimately chosen, simple as it is, would be capable of meeting virtually every spatial requirement. Thanks to their polyvalence, these different spatial units, can moreover, if necessary, take each other's roles, and therein lies the key to absorption of change."[24]

In klarer Opposition zu einer funktionalistischen Architektur, deren Form sich von einer Idee von Effizienz ableite und vor allem Effizienz darstelle, aber nicht unbedingt selbst effizient sei, die zudem in extrem ausformulierten Anforderungskatalogen für die Benutzung münde und eigentlich nur in einer größeren Segregation resultiere, schlagen Hertzberger und seine Kollegen einen Raum vor, der jeden Einzelnen integriert und eine Gemeinschaft für alle hervorbringt.

Man müsse eine Architektur kreieren, welche nicht ihre Identität verliere und chaotisch werde, nur weil die Benutzerinnen den Raum unvorhergesehen gebrauchen. Im Gegensatz dazu solle

23 Vgl. Herman Hertzberger: The Public Realm, in: A&U. Architecture and Urbanism, April 1991 Extra Edition, E9194, S. 18.

24 Questionnaire to Herman Hertzberger, in: A&U. Architecture and Urbanism, 8312, 1983, S. 41–50.

Architektur die Benutzerinnen permanent anregen, sich den Raum anzueignen.[25] Damit problematisiert Hertzberger den Begriff der Effizienz und schlägt mit dem Konzept der *Polyvalenz* eine Wirksamkeit des Raums vor, die über sein mechanisches Verständnis als Apparat, der einfache Funktionen beherbergt, hinausgeht.

Ein polyvalenter Raum ist für Hertzberger kompetent: Der Raum kann viele verschiedene Funktionen aufnehmen. Er ist in diesem Sinne responsiv und evoziert performative Akte der Benutzerinnen. Alle Kolleginnen der Versicherungsanstalt, seien es Managerinnen oder andere Kolleginnen, werden in die neue Struktur der Unternehmung eingebunden. Dezidiert werden alle zum Gebrauch der Architektur aufgefordert. Man solle sich nicht nur aktiv am Arbeitsleben beteiligen, sondern jede/r solle sich persönlich in der Struktur sichtbar machen und seinen Standpunkt an die Oberfläche bringen.

Konkret dürfen die 1000 Mitarbeiterinnen von Centraal Beheer ihre eigene Beleuchtung und den Tisch-Typ wählen. Auch werden sie aufgefordert, die eigene Arbeitsplatzinsel mit Blumen, Pflanzen, Postern und anderen Dingen zu dekorieren, um so von der Unternehmensarchitektur Besitz zu ergreifen:

> „[To] make it a home-from-home. It is the fundamental unfinishedness of the building, the greyness, the naked concrete, and the many other imposed (but also the concealed), free-choice possibilities, that are meant to stimulate the occupants to add their own colour, so that everyone's choice, and there-by his standpoint, is brought to the surface."[26]

Diese Konzeption der polyvalenten Ausbildung der Räume kann für Hertzberger mitnichten mit einem partizipativen Prozess verglichen werden, der Teile des Entwurfs den Benutzerinnen und Benutzern im Dialog mit den Architekten überlässt. Die Polyvalenz ist vielmehr die Qualität, die Kompetenz, die ein Raum hat: Die Architektur kann in mannigfaltiger Weise interpretiert werden. Je nachdem, welche individuellen Abstufungen einer bestimmten Anforderung jeder einzelne Mensch mit sich bringt oder welche

25 Vgl. Herman Hertzberger: The Public Realm, in: A&U. Architecture and Urbanism, April 1991 Extra Edition, E9194, S. 18.

26 Herman Hertzberger: An Office Building for 1000 People in Holland, in: Domus, 522/5, März 1973, S. 1, 7, hier: S. 7.

Assoziationen die Formen evozieren, kann der Raum diese fassen. All die Veränderungen und Additionen, die einem polyvalenten Raum widerfahren, sind für Hertzberger das Ergebnis einer autonomen Entscheidung der Bewohner und Benutzerinnen der Architektur, ohne eine wie auch immer geartete Intervention des Architekten.

> „The architect can contribute to creating an environment which offers far more opportunities for people to make their personal markings and identifications in such a way that it can be appropriated and annexed by all as a place that truly ‚belongs' to them. The world that is controlled and managed by everyone as well as for everyone will have to be built up of small-scale, workable entities, no larger than what one person can cope with and look after on his own terms."[27]

Durch die Emanzipation von einer zentralen hierarchischen Macht, durch das Verflachen der Hierarchien und eine räumliche Dezentralisierung wird mehr Motivation und Energie des Einzelnen frei. Der Raum wir dadurch intensiver genutzt, die Architektur durch das persönliche Engagement verbessert.[28]

Ich fasse zusammen: Die Effizienz des Raums, als eine rein funktionalistisch und mechanistisch gedachte Problemlösung einer flexiblen Architektur, wird von einem polyvalenten Raum abgelöst, der die Effizienz auf eine performative Handlung der Benutzerinnen und Benutzer ausweitet und damit auch die Art und Weise der Uniformität der Architektur problematisiert. Wenn Räume einer funktionalistisch konzipierten Architektur nur bestimmte Funktionen in strikt genormter Weise zulassen und keine Veränderung, keine Verschiebung des Gebrauchs und somit in der Spezialisierung des Raums uniform sind, so ist der polyvalente Raum die Antithese dazu. Die Qualität der strukturalistischen Architektur von Centraal Beheer versucht sich aus der Uniformität heraus zu entfalten. Sie definiert sich dezidiert nicht über vorher festgeschriebene Funktionen des Raums wie Wohnen und Arbeiten oder durch Aktivitäten mit speziellen Anforderungen, sondern fordert die verschiedenen Individuen auf, der Architektur und damit auch sich selbst durch ihre eigene Interpretation Identität und

27 Herman Hertzberger: Lessons for Students in Architecture, Uitgeverij 010 Publishers: Rotterdam 1991, S. 47.
28 Ebd.

Bedeutung zu geben und sie zu *bewohnen*. In den Worten Herman Hertzbergers klingt das so:

> „Let me repeat: functions or activities do not make specific demands because they want to interpret the same function in different ways according to their own nature. So the prototype geared to the average occupant can never amount to more than a sort of highest common factor, in other words a collective interpretation of the living-pattern of each individual."[29]

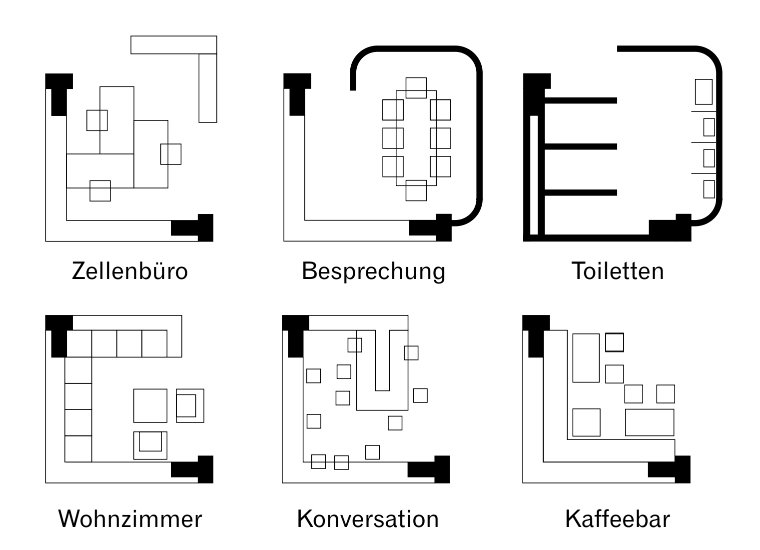
Insulare Großraumlösung

Centraal Beheer ist von innen her gedacht, vom Raum der kleinsten sozialen Gruppierung, die die Organisation des durchgängigen Großraums gliedert, was die Benutzerinnen und Benutzer von den Nachteilen der offenen homogenen Architektur befreit. Der in der Bürolandschaft noch horizontale Großraum wird bei Centraal Beheer durch Inseln strukturiert, geordnet und durch das Stapeln der Grundelemente dreidimensional erweitert. Die Hülle des vormals hermetisch geschlossenen, wenn auch schier unendlich gedachten Innenraums der Bürolandschaft ist bei Centraal Beheer perforiert.

Hertzberger und seine Kollegen und Kolleginnen erarbeiteten einen räumlichen Grundbaustein aus 3 × 3 × 3 Metern, der das Raster, die Struktur, des gesamten Hauses definiert und alle Installationen für Telefon, Elektrizität und Datentransmission beinhaltet. Der kubische Grundbaustein entspricht einer sozial stabilen Gruppe von bis zu vier Personen. Vier dieser Grundbausteine und die zusätzlich benötigten Verkehrswege werden zu einer Insel gruppiert. Eine Insel misst 9 × 9 Meter in der Grundfläche. Entlang des 3 × 3 Meter großen Rasters werden die Inseln horizontal und vertikal zu einer Megastruktur angeordnet. Das Rastersystem ist in der Ebene und im Raum exakt bestimmt: Der quadratische Gesamtraster, der Centraal Beheer zugrunde liegt, ist 3 Meter. Die Geschoßhöhe beträgt 3,50 Meter, die Plafondhöhe 3 Meter, die Unterkante der Träger ist auf 2,17 Meter.

29 Herman Hertzberger: The Public Realm, in: A&U. Architecture and Urbanism, April 1991 Extra Edition, E9194, S. 20.

Ein Katalog von primären Bespielungsvarianten der Grundeinheit wird erstellt, der den verschiedenen Arbeitsgruppen entspricht und alle Anforderungen an ein gemeinsames Arbeiten im Team berücksichtigt. In gleicher Weise werden Gemeinschafts- und Pausenräume sowie Varianten des firmeneigenen Restaurants dargestellt. Die Einrichtung des Grundbausteins wird immer im Hinblick auf Gemeinschaftsbildung, im Hinblick auf eine kommunikationsfördernde Anordnung hin expliziert. Ganz nach der Prämisse, dass „Abstand schaffen = NICHT KOMMUNIKATION“[30] sei, werden auch als ungenügend erachtete, also unkommunikative Mobiliaranordnungen als Negativbeispiele in den Katalog aufgenommen. Die Zusammenstellung der Grundelemente und ihre relational abhängigen Varianten sowie ihr Gebrauch werden bis hin zu Details im Mobiliar durchgedacht. So wird zum Beispiel ein Tischaufsatz zur Verfügung gestellt, der zwischen zwei zusammengestellten Arbeitsplatten als Ablage für gemeinsam zu gebrauchende Dinge, wie zum Beispiel das Telefon, vorgesehen ist und der darunter Platz für private Utensilien bietet.[31]



Auszug aus dem Katalog von Bespielungsvarianten des 3 × 3 Meter großen Grundbausteins von Centraal Beheer, nachgezeichnet aus: Herman Hertzberger: Lessons for Students in Architecture, Uitgiverij 010 Publishers: Rotterdam 1991, S. 135

30 Herman Hertzberger: Baudokumentatie, TU Delft: Delft 1971, S. I-16.

31 Vgl. Herman Hertzberger: Lessons for Students in Architecture, Uitgiverij 010 Publishers: Rotterdam 1991, S. 17.

Im Bürobereich kann der Grundbaustein mit einem einzelnen Arbeitstisch, zwei zueinandergestellten Arbeitsplätzen oder mit Gruppen von drei und vier Arbeitsplätzen ausgestattet sein oder auch als Besprechungszimmer, als Toiletteneinheit oder Pausenraum genutzt werden. Die jeweilige Bespielungsvariante und Anordnung der Arbeitsplätze wirkt sich immer auf den unmittelbaren Nachbarn, auf die Anschlussmöglichkeiten an eine Insel bzw. von Insel zu Insel aus: Je nachdem, wie viel Raum durch eine Aufstellung für Verkehrsflächen frei bleibt, kann ein zusätzlicher Arbeitsplatz auf dem Gang oder auf den Brücken zwischen den Inseln aufgestellt werden.

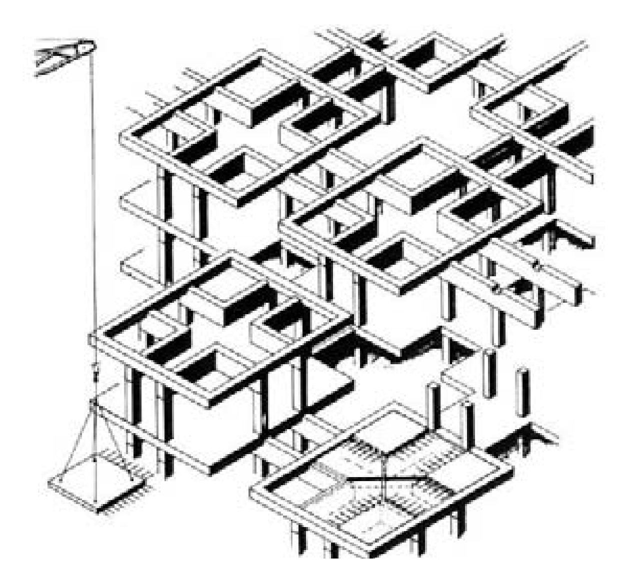
In den Stellungsvarianten der Grundbausteine, den 9 × 9 Meter großen Inseln, zueinander, werden nicht nur die Möblierung, sondern auch die Funktion der Brüstungen und der Wandelemente im Schnitt und Grundriss auf erwünschte und störende Blickkontakte, auf die Intimsphäre in verschiedenen Arbeitssituationen hin überprüft. Auch hier wird ein Katalog an Ausführungsmöglichkeiten zur Verfügung gestellt. Zudem können die Arbeitnehmerinnen und Arbeitnehmer zwischen Glaspaneelen oder geschlossenen Elementen und Türen wählen.

Die 9 × 9 Meter großen Inseln werden entweder direkt miteinander verbunden oder sind über Brücken aneinandergeschlossen. Die inselgroßen Zwischenräume, die potenziell zu einem späteren Zeitpunkt auch geschlossen werden können, werden als Luftraum definiert, der im Inneren, trotz der enormen Gebäudetiefe, natürliche Belichtung durch Oberlichten garantiert. Zugleich wird dadurch die räumliche Einheit des als differenzierter Großraum gedachten Bürohauses durch die offene Struktur der Inseln und die möglichen Blickkontakte mit den Kollegen und Kolleginnen durch Aus- und Einblicke betont. Ein Bezug, der sich aber nicht als Kontrollblick verstanden wissen will, sondern ganz im Sinne Hertzbergers als kommunikationsschaffender, gemeinschaftlicher Kontakt.

Der flache horizontale Raum der Bürolandschaft wird mit architektonischen Mitteln dreidimensional weitergedacht, erweitert und strukturiert. Hertzberger definiert eine Basisstruktur, die aus dem Tragsystem und den Installationen besteht und das ganze Haus durchzieht. An den Rändern ist sie abgeschnitten, in die Höhe

entwickelt sie sich in Türmen.[32] Die interpretierbare Struktur, die polyvalente Form, besteht im Prinzip aus dem Grundbaustein und kann daher das sich permanent wandelnde Programm und die Interpretationen der Mitarbeiterinnen aufnehmen.

> „In simple terms, you could say that building order is the unity that arises in a building when the parts taken together determine the whole, and conversely, when the separate parts derive from that whole in an equally logical way. The unity resulting from design that consistently employs this reciprocity – parts determining the whole and being determined by it – may in a sense be regarded as a structure. The material (the information) is deliberately chosen, adapted to suit the requirements of the task in question, and, in principle, the solutions of the various design situations (i.e. how the building is interrelated from place to place) are permutations of or at least directly derived from one another. As a result there will be a distinct, one could say family, relationship between the various parts."[33]



Axonometrie des Konstruktionssystems von Centraal Beheer, aus: Centraal-Beheer-Broschüre: Dokumentatie Bouwtechniek, Bouwkunde Delft, Sept. 1971, S. 20

32 Vgl. Herman Hertzberger: Baudokumentatie, TU Delft: Delft 1971, S. I-15.

33 Herman Hertzberger: Lessons for Students in Architecture, Uitgiverij 010 Publishers: Rotterdam 1991, S. 126.

Dabei wird die überdimensioniert ausgeführte, dominante Primärstruktur der Säulen und Träger als positiver Effekt für den Rhythmus im Raum gesehen, der eine Gemeinschaftsbildung und Aneignung durch die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter unterstützen soll. Auch wenn die Inselzwischenräume komplett mit Bodenelementen ausgefüllt werden würden und sich der Raum dem Typus eines flachen Großraumbüros, wie es die Bürolandschaft ist, annähern würde, so bestünde dennoch eine wesentliche Differenz: Der von den Architekten vorgeschlagene interpretierbare Raum bei Centraal Beheer ist ein Container, der befüllt werden kann und an eine gegebene Infrastruktur andockt. Im Gegensatz zur Bürolandschaft, in der Raum ausschließlich durch die Relation der gleichgestellten Menschen und Dinge wie Arbeitsmöbel, Wandschirme, Maschinen und Automaten zueinander und in ihren verschiedenen Figurationen entsteht, ist hier der Raum als Hintergrund gedacht. Es ist ein Ort, der mit der Aktivität des Menschen entsteht. Ein Raum, der erst durch seine Bespielung, durch den Gebrauch zu etwas wird und Identität bekommt, den unterschiedlichen Gebrauch aber gleichzeitig schon in seiner Form und Artikulation antizipiert.

Die Summe aller Aneignungen, aller Interpretationen im Haus produziert die gemeinsame Identität, das Haus selbst. Die Aufforderung zur Aneignung ist Teil eines gemeinschaftsbildenden Programms, das dem Leitsatz folgt:

> „Designing should be a matter of organizing material in such a way that the whole is more than the sum of the parts. Everything that has been deliberately shaped should function better, i.e. it should be better geared to doing what is expected of it, *by different people in different situations and at different times*.“[34]

Die Stadt in der Stadt

Das neue Hauptquartier der Versicherungsanstalt war als erstes Element der weitläufigen Neuordnung der Peripherie des Stadtkerns geplant gewesen. Zwar war es als ein in sich geschlossenes Gebilde ohne formale Referenz zur direkten Nachbarschaft

34 Herman Hertzberger: The Public Realm, in: A&U. Architecture and Urbanism, April 1991 Extra Edition, E9194, S. 22, sowie Forum XXIV, Nr. 3, 1973.

konzipiert – dies aber eher im Sinne einer Stadt in der Stadt denn als ein Teil der Stadt, ähnlich dem prototypischen Modell der kooperativen Arbeitsgesellschaft *New Harmony*, die als selbstverwaltete und sich selbst organisierende Kolonie vom sozial engagierten Unternehmer Robert Owen in den USA initiiert worden war.

Owen hatte bereits ab 1799 seine eigene Baumwollspinnerei in New Lanaark, Schottland, durch eine massive Verkürzung der Arbeitszeit von 14 auf 10,5 Stunden, Beschränkung der Kinderarbeit, die Einführung von Kindergärten und einer Gesundheits- und Altersvorsorge neu geordnet. 1813 schrieb er seine erste reformatorische Abhandlung „A New View of Society“: Er trat für die Schaffung von kleinen Gesellschaften von bis zu 1500 Menschen ein, die sich in kooperativer Form in der Landwirtschaft und der Manufaktur von Gütern engagierten und in denen alles Eigentum der Gemeinschaft gehörte. So sollten Produktionsbedingungen für die arme und arbeitslose Arbeiterinnenklasse dienstbar gemacht und damit die massive Arbeitslosigkeit in England nach den Koalitionskriegen bekämpft werden.

Der Entwurf seiner utopischen, sozialistisch organisierten Produktionsgenossenschaft, die er 1825 in New Harmony im US-Bundesstaat Indiana zu etablieren versuchte, war ein umfassendes Design, in dem Kindergärten, Schulen und Krankenhäuser, gemeinschaftliche Bäder, Küchen und Waschanstalten sowie Speisesäle, eine Bibliothek und ein Theater für Vorträge, Ausstellungen und Diskussionen konzipiert waren.[35] Die innere Ordnung von New Harmony basierte auf der sozialistischen Idee der Abschaffung der kapitalistischen Produktionsweise durch die freiwillige Kooperation von Menschen, den Verzicht auf Privateigentum und die Verbannung jeglicher Religion aus der Männer und Frauen gleichberechtigenden Produktionsgemeinschaft.[36]

35 Vgl. dazu Stedman Whitwell: Description of an Architectural Model from a Design by Stedman Whitwell, Esq. For a Community upon a Principle of United Interests, as Advocated by Robert Owen, Esq., Hurst Chance & Co: London 1830. Einen Überblick findet man auf der Website von John W. Reps, Professor Emeritus der Cornell University: http://www.library.cornell.edu/Reps/DOCS/homepage.htm

36 Die Gemeinschaft wurde von Robert Owen als eine „Society of Mutal Co-operation“ verstanden. Geld wurde abgeschafft und durch ein auf Zeit basiertes Entgelt ersetzt. Dabei waren vor allem edukatorische, pädagogische Maßnahmen für Owen wichtig. Das sozialistische Experiment scheiterte bereits zwei Jahre nach seinem Beginn 1825.

Dabei wird im Modell von New Harmony, wie Friedrich Engels betont, der Gegensatz von Stadt und Land durch das „Cottage-system, wo jede Arbeiterfamilie, wie in England, ein eigenes Häuschen und womöglich Gärtchen hat",[37] aufgehoben.

Das Hauptquartier der Versicherungsanstalt hat keinen dezidierten Haupteingang. Man kann das Gebäude von verschiedenen Seiten her betreten und verlassen, je nachdem, ob man zu Fuß, mit der Bahn, dem Bus, mit dem eigenen Auto oder mit dem Taxi kommt. Eine Rezeption für Ortsunkundige ist im Zentrum des Gebäudes, im Erdgeschoß platziert.[38] Die Verbindung zum geplanten Bahnhof und zum Stadtzentrum wurde als innenräumliche, öffentlich zugängliche, fußläufige Straße, als Rückgrat geplant, an das die inselförmigen Arbeitsplätze angedockt werden.[39]

Von innen her, von den Inseln aus betrachtet, vermittelt das Rückgrat von Centraal Beheer ein domestiziertes Außen als komplementäres Element zu den individuellen Inseln. Ganz explizit verwehrt sich Hertzberger dagegen, die Straße jenseits der Wohnungstür oder des Gartens als eine Welt zu sehen, auf die wir kaum Einfluss haben und in der uns ein wachsendes Gefühl von Unsicherheit beschleicht. Er denkt die Straße in Anlehnung an Diskussionen des Team X und mit direkter Referenz auf die Provos[40] in Holland als den ursprünglichen Ort, an dem ein sozialer Kontakt zwischen den lokalen Bewohnerinnen und

37 Friedrich Engels: Zur Wohnungsfrage. http://www.mlwerke.de/me/me18/me18_209.htm (09.04.2008), geschrieben in der Zeit von Juni 1872 bis Februar 1873. Erstmals veröffentlicht in: Der Volksstaat, Leipzig 1872, Nr. 51–53. Hier nach der Ausgabe von 1887.
38 Vgl. Herman Hertzberger: Baudokumentatie, TU Delft: Delft 1971, S. I-19.
39 Vgl. ebd., S. I-2.
40 Provos waren in den 1960er Jahren eine gegenkulturelle, anarchistische Bewegung rund um Robert Jasper Grootveld, Roel van Duyn und Rob Stolk. Sie waren durch ihre gewaltlosen Aktionen, die gewalttätige Reaktionen seitens der Behörden provozierten, bekannt geworden. Sie errangen einen Sitz im Amsterdamer Stadtparlament und erarbeiteten dort die Weißen Pläne. Rem Koolhaas hat die Provos noch als junger Redakteur interviewt. Siehe dazu Bart Lootsma: Koolhaas, Constant und die niederländische Kultur der 60er, in: Disko, 1, herausgegeben von Arno Brandlhuber, a42.org, AdbK Nürnberg: Nürnberg 2006.



Die Passage durch Centraal Beheer mit den „Eckbüros“, aus: Archiv Herman Hertzberger

den Passanten gebildet werden kann. So ist die Straße eine Art kommunaler Lebensraum, ein Wohnzimmer für alle.[41]

Die fußläufige Passage durch Centraal Beheer ist nicht nur eine Verbindung von A nach B. Sie verbindet nicht nur das innerstädtische Fußgängergebiet im Norden mit dem geplanten, aber niemals realisierten Bahnhof im Süden.[42] Diese Organisation erschließt gleichzeitig die aus Inseltürmen bestehenden vier Bauteile von Centraal Beheer, die durch die konzipierte Öffentlichkeit der fußläufigen Straße zu allgemein zugänglichen Häusern in einer Straße, in einer Stadt werden. Auch wenn der Verbindungsweg überdacht ist und rechtlich gesehen privater Raum, in dem konsumorientierte Funktionen vorgesehen sind, so ist er dennoch als Außenraum, als städtischer Raum gedacht.

Dies entspricht dem Verständnis von Öffentlichkeit und Privatheit von Herman Hertzberger. Für ihn sind dies ausschließlich räumliche Attribute, die sich über ihre Zugänglichkeit und darüber, wer für den Raum sorgt, definieren. Ein öffentlicher Raum ist dabei ein Ort, der für jeden zugänglich ist und kollektiv unterhalten, gewartet und kontrolliert wird. Ein privater Raum dagegen ist ein Ort, der durch eine kleine Gruppe oder eine Person determiniert wird. Die Verantwortung für den Raum liegt daher auch beim Einzelnen oder eben bei der kleinen Gruppe. Wobei Hertzberger eine strikte absolute Trennung von privat und öffentlich als ein Symptom der Desintegration der Gesellschaft ablehnt. Für ihn sind es relative Begriffe, die in der Architektur immer nur als Sequenz von Nuancen der Zugänglichkeit vorkommen.

> „Wherever individuals or groups are given the opportunity to use parts of the public space in their own interests, and only indirectly in the interest of others, the public nature of

41 Herman Hertzberger: Lessons for Students in Architecture, Uitgiverij 010 Publishers: Rotterdam 1991, S. 48.

42 Die Tatsache, dass der Bahnhof nie gebaut wurde, will ich in meiner Betrachtung außer Acht lassen. Sie erklärt wohl zu einem guten Teil das Scheitern dieses Entwurfsaspekts des Konzepts von Hertzberger, ist aber in diesem Zusammenhang nicht relevant. Ich betrachte den Entwurf idealtypisch danach, wie er konzipiert war und wie Menschen zu einem gemeinsamen Handeln synchronisiert werden sollten.

> the space is temporarily or permanently put into perspective through that use."[43]

Das Raumprogramm beinhaltet einen Zeitschriftenkiosk, eine Bankfiliale, einen Friseur, eine Versicherungsanstalt, ein Reisebüro und eine Post; auch ein Kindergarten, Pausenräume und Cafés sowie allgemeine Räume für die Freizeit werden im Gebäude an der Straße angeordnet; außerdem werden ein Restaurant und im Anschluss daran ein Lokal für den Betriebsrat eingerichtet, wobei sich das komplette Raumprogramm auf die vier verschiedenen Quadranten des Gebäudes funktional getrennt verteilt: Der Nord-, Süd- und West-Block beherbergen Arbeitsräume (anfangs mit vermietbaren Reserven geplant). Verbunden durch einen zentralen Bauteil, der durch die vertikale Haupterschließung, die Rolltreppen, markiert ist und der vor allem Freizeiträume sowie Technikräume für die Klimaanlage beinhaltet, ist der östliche Block für das öffentliche und gemeinschaftliche Programm vorgesehen.

Während der Mittagspause und nach Arbeitsschluss, aber auch zwischendurch bietet dieses Angebot den Arbeitnehmerinnen und Arbeitnehmern die Möglichkeit, tägliche Besorgungen zu machen. Aber auch für die Bewohner der Stadt und die Passantinnen soll es ein Angebot darstellen, wie Hertzberger ausführt.[44]

Der konstruierte öffentliche Außenraum der fußläufigen Straße in Centraal Beheer rahmt zudem den Ausblick der Arbeiterinnen aus den Inseln. Er löst das Problem des in der Bürolandschaft konstatierten fehlenden Bezugs nach außen. Die Architekten hatten den Fensterarbeitsplätzen durch die Figuration der Grundbausteine und ihre Anordnung zu Inseln den Vorzug gegeben.[45]

Der Ausblick von einem beliebigen Arbeitsplatz in Centraal Beheer wird zum Ausblick vom Fensterplatz eines gehobenen Managers eines traditionellen Bürogebäudes US-amerikanischer Provenienz: Jeder Arbeitsplatz wird zum begehrten Corner-Office, einem der meistverbreiteten subjektidealisierten Bilder in der

43 Herman Hertzberger: Lessons for Students in Architecture, Uitgiverij 010 Publishers: Rotterdam 1991, S. 16.

44 Vgl. Herman Hertzberger: Baudokumentatie, TU Delft: Delft 1971, S. I-2.

45 Vgl. ebd., S. I-16.

US-amerikanischen Werbung der 1920er und 30er Jahre.[46] Der Ausblick befriedigt das Bedürfnis nach Aussicht und Kontakt zur Außenwelt durch einen konstruierten kollektiven Raum mit Tageslicht.

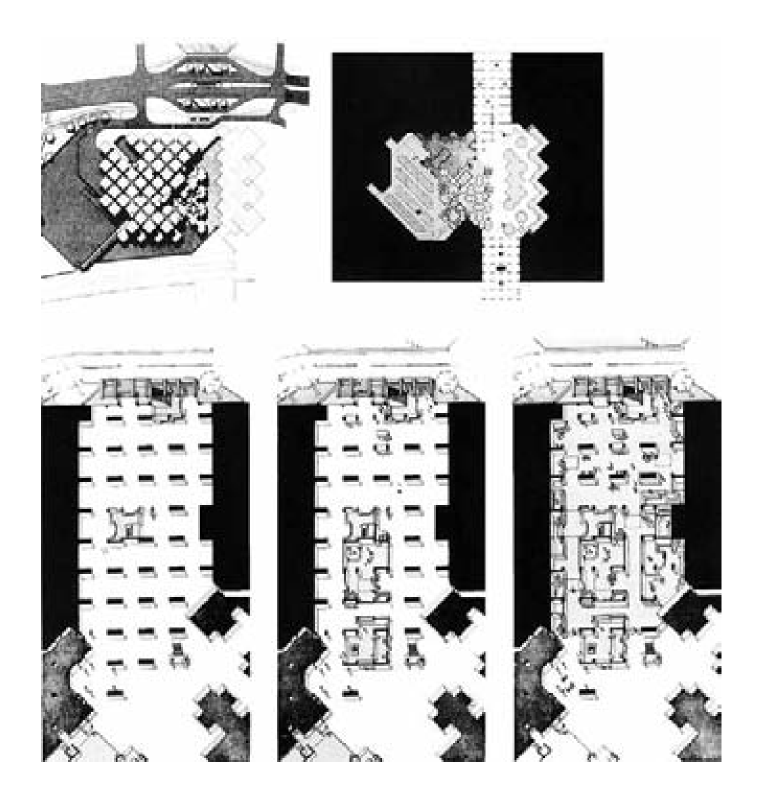
Hier verschwimmen die Grenzen zwischen innen und außen: zwischen den Inseln, den Stegen, Brücken und Verkehrswegen in den Büros, der öffentlichen Straße im Gebäude und dem städtischen Raum außerhalb des Gebäudes. Nicht nur die Perforierung des Gebäudes, die eine Durchlässigkeit von allen Seiten garantiert, sondern auch seine Materialität – ein grauer, unbehandelter Beton und Betonsteine – unterstützen das Verwischen der Grenzen: „It is part of my strategy to have the same material inside and outside in order to be able to overstate or understate their nature, their relativity and interpretation."[47]

Centraal Beheer ist als umfassende Lebenssphäre einer Gesellschaft geplant, die sich bis in die Stadt ausbreitet: Eine Fußgängerunterführung unter der Straße, die Centraal Beheer von der Innenstadt trennt und in Verlängerung unter der Bahntrasse verlaufen sollte, war als Teil der Verbindung zwischen Innenstadt und der nie ausgeführten Bahnstation geplant gewesen.

Ähnlich wie die fußläufige Passage durch das Versicherungshauptquartier war die Unterführung als öffentlicher Raum der Begegnung und Aneignung geplant gewesen. Entgegen einer funktionalen Lösung, die einen in der Errichtung effizienten, schmalen Tunnel als Unterführung vorgesehen hätte, war die Idee, einen extrabreiten Raum unter der Erde zu schaffen, der ähnlich der Strukturierung im Gebäude durch ein Stützenraster rhythmisiert wird und einer Reihe von Institutionen Raum bieten könnte, die andernfalls keine Miete zu zahlen imstande wären, wie zum Beispiel ein Jugendzentrum oder ein Proberaum für eine Theatergruppe. Zusätzlich würden die Stützen so ausgeführt werden, dass sie entweder als Schaufenster oder auch als kleine Kioske verwendet werden könnten.

46 Vgl. Roland Marchand: Advertising the American Dream. Making Way for Modernity, 1920–1940, University of California Press: Berkeley 1985, und Andreas Reckwitz: Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne, Velbrück Wissenschaft: Göttingen 2006, S. 355 f.

47 Questionnaire to Herman Hertzberger, in: A&U. Architecture and Urbanism, 8312, 1983, S. 41.



Entwurf der Unterführung, die Centraal Beheer mit dem Stadtkern von Apeldoorn verbinden sollte, aus: Herman Hertzberger: Lessons for Students in Architecture, Uitgiverij 010 Publishers: Rotterdam 1991, S. 114

Wie die Arbeitsinseln, die von jedem individuell gestaltet und gepflegt werden müssen, werden die verschiedenen Kioske und Serviceeinrichtungen im Rückgrat von Centraal Beheer auch einer Person zur Gestaltung und Pflege überlassen. Wiederum als identitätsbildende Maßnahme, wie Hertzberger nicht müde wird darzulegen: „She felt responsible for that counter and in due course she regarded it as her own domain, and gave it a personal touch.“[48]

Der öffentliche Raum zwischen den Inseln wird jedoch von einem Team an Fachkräften wie z. B. Gärtnerinnen und Gärtnern, die für die Pflanzen zuständig sind, oder auch von einem gemieteten Kunst-Service[49] betreut.

48 Herman Hertzberger: Lessons for Students in Architecture, Uitgiverij 010 Publishers: Rotterdam 1991, S. 27.
49 In Holland gibt es ein breit akzeptiertes Galerienkonzept, bei dem Kunstwerke für eine bestimmte Zeit an Privatpersonen oder auch an Firmen vermietet werden.

„The point is to give public spaces form in such a way that the local community will feel personally responsible for them, so that each member of the community will contribute in his or her own way to an environment that he or she can relate to and can identify with.“[50]

Das Anliegen von Hertzberger, eine bedeutungsvolle Arbeitsarchitektur zu schaffen, die sich von den traditionellen Zwängen und Restriktionen befreien kann, die als Grundlage dem Menschen eine echte Alternative ermöglicht, ist gleichzeitig mit einem Konzept der Effizienz und Kontrolle verbunden, das sich den ersten Konturen eines heute als *unternehmerisches Selbst* bekannten soziologischen Konzepts zuwendet: einem Alltagskünstler und einer Alltagskünstlerin, die immerfort *virtuos* (Tom Peters) sein müssen, die aus sich heraus handeln und agieren und nicht mehr brav und ausschließlich am zugewiesenen Schreibtisch arbeiten.

Gerahmt wird diese neue Architektur der Kontrolle für die aktiven Arbeitnehmerinnen dadurch, dass (1) der Arbeitsplatz als Wohnarchitektur gedacht wird, (2) die Architektur alle einbindet und zum aktiven Gebrauch und zur Bespielung, zur persönlichen Aneignung auffordert und (3) ein öffentliches, konsum- und freizeitorientiertes Programm in den innenräumlichen Großraum integriert wird, das das neue Hauptquartier zur Stadt hin öffnet. Dadurch werden die Umstände des Arbeitslebens verbessert und gleichzeitig eine neue räumliche Organisation etabliert. Mehr noch: „The building, from being an apparatus, becomes an instrument that should be played. The instrument has capacities which the performer knows how to extract, and the way in which that happens defines the freedom which it can generate for each of its performers“[51], wie Hertzberger seinen programmatischen Text in „Domus“ schließt.

50 Herman Hertzberger: Lessons for Students in Architecture, Uitgiverij 010 Publishers: Rotterdam 1991, S. 45.

51 Herman Hertzberger: An Office Building for 1000 People in Holland, in: Domus, 522/5, März 1973, S. 1, 7, hier: S. 7.

Nicht-Räume der Arbeit

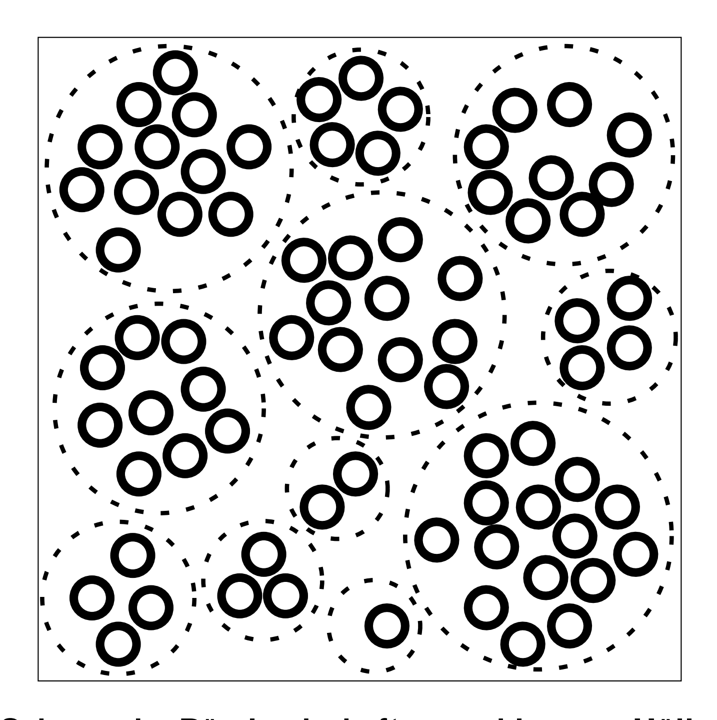
Die *Bürolandschaften* und der *Fun Palace* sind direkte, das Bürohaus *Centraal Beheer* indirekte Reaktionen auf ein neues Denkmodell, das seit dem Zweiten Weltkrieg die liberale Argumentation als dominante Diskursformation zunehmend verdrängt. Als Form der Gouvernmentalität postuliert die Kybernetik von den 1950er Jahren an eine neue Art des Zusammenlebens, die das Trauma des verheerenden Krieges zu überwinden versprach. In der wirtschaftlichen Situation, die in Europa durch den Wiederaufbau geprägt ist und sich im Spannungsfeld des hegemonialen Kapitalismus der Vereinigten Staaten und der kommunistischen Wirtschaftsform der Staatenbünde des Sozialismus entfaltet, stellt die Kybernetik für beide Seiten des politischen Spektrums konzeptionelle Instrumentarien der Kontrolle zur Verfügung, die eine sowohl auf Maschinen als auch auf Menschen universell anwendbare konsensuale Demokratie – oder besser die Regierung des Selbst – versprechen.

Die Utopie der Kybernetik war und ist als politisches Modell über alle Maßen einflussreich und breitete sich in ein großes Spektrum an wissenschaftlichen Disziplinen aus.[1] Nicht nur in den Wirtschafts- und Managementwissenschaften ist sie als Paradigma bis heute, nun jedoch als Varianten unter anderen Namen (Systemtheorie, Kognitionswissenschaften, künstliche Intelligenz …) bedeutend. Auch in den populären Diskurs fand die Kybernetik früh Eingang. Besonders die Utopie der Vollautomation, einhergehend mit dem Versprechen der künftigen Freizeitgesellschaft durch die technologische Revolution, ist Teil eines Kräftefeldes, in dem die genannten Projekte entstanden sind, die sich zusehends einem expandierenden Feld der Arbeitsplatzarchitektur widmeten: dem Verwaltungsbau als emergenter Form einer immateriellen Arbeit, die sich auf die Verarbeitung von Informationen beschränkt.

Angeschlossen an die vorherrschenden Diskursformen stellen die Bürolandschaften, der Fun Palace sowie Centraal Beheer reaktive Manifestationen einer Architektur immaterieller Arbeit dar und wirken in ihren räumlich-organisatorischen Lösungen bis heute als paradigmatische Beispiele fort. Sie spiegeln die Mechanismen

1 Vgl. Claus Pias: Zeit der Kybernetik. Eine Einstimmung, in: ders. (Hg.): Cybernetics – Kybernetik. The Macy-Conferences 1946–1953, Diaphanes: Berlin–Zürich 2004, S. 9–41.

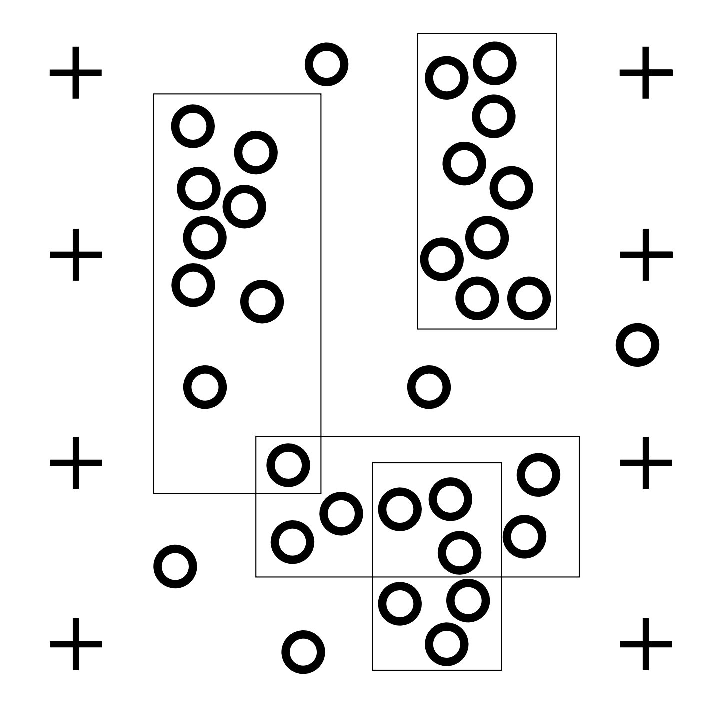
und Ziele des kybernetischen Modells und produzieren dabei Räume der Arbeit, die auf unterschiedliche Art und Weise ihre eigene Kraft entfalten und ihre eigene Welt und innere Logik konstruieren. Dabei exemplifizieren alle drei Beispiele eindrücklich und affirmativ das Kräftefeld, in das Designer und Architektinnen eingebettet sind.



Schema der Bürolandschaft – geschlossene Hülle. Flexibler Innenraum mit in Teams organisierten Individuen

Die Organisationsberater Gebrüder Schnelle erarbeiten eine wissenschaftlich-ökonomische Planungsmethode, in der sie in Verlängerung der Tradition des Scientific Management und sich gleichzeitig davon distanzierend über die diagrammatische Analyse des Informationsflusses die Arbeitsorganisation von Menschen und Maschinen optimieren wollen. Dabei wird ein horizontaler, unendlich wirkender, dennoch nach außen hin klar begrenzter Raum als eine Art Container markiert, in dem sich Menschen und Maschinen möglichst frei, ungezwungen und

dennoch einfach fassbar und kontrollierbar anordnen lassen.[2] Die innere Organisation gehorcht einer funktional differenzierten, flachen Hierarchie, in der alle Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter als Expertinnen und Experten gleichgestellt in Teams, funktional getrennt von einer disziplinarischen Instanz, selbstorganisiert und konsensual zusammenarbeiten sollen.[3]

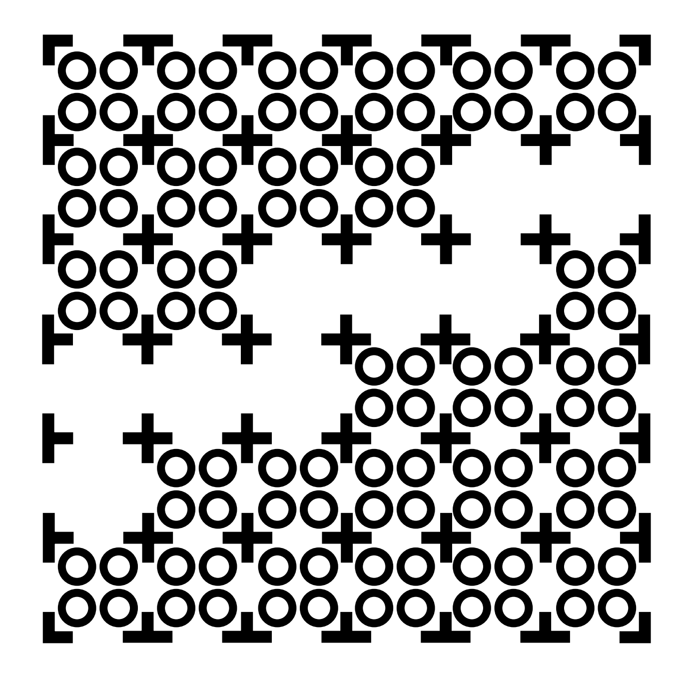


Schema Fun Palace – offenes Raumgerüst mit beliebig vielen, nutzungsoffenen Containern, die sich re-arrangieren lassen

2 Das Team der Gebrüder Schnelle weist an mehreren Stellen darauf hin, dass das Bürogebäude als klare, eindeutige räumliche Markierung nur so lange notwendig sei, solange die Technologie nicht weit genug entwickelt sei, dass Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter von zu Hause oder von woanders aus arbeiten. Vgl. zum Beispiel Ottmar Gottschalk, Hans J. Lorenzen: Eine neue Form von Bürogebäuden, in: Kommunikation, Nr. 4, Vol. II, 1966.

3 Die Belegschaften, die in die neuartigen Büroräume umgesiedelt werden sollen, werden in Seminaren auf den neuen Arbeitsraum vorbereitet. Zudem sind sie in den Organisationsprozess eingebunden, um einen möglichst friktionsfreien Prozess zu garantieren.

Der Fun Palace stellt einen netzwerkartigen Raum als Infrastruktur dar, in dem nicht mehr gearbeitet werden muss, sondern die Fort- und Weiterbildung Programm ist. Die bewegliche räumliche Struktur ist die architektonische Repräsentation des kybernetischen Modells, das sich ohne Grenzen als gigantisches Mobile in permanenter und fortdauernder Modulation und Modifikation über die Welt zieht. Wie der Innenraum der Bürolandschaft wird der Raum des Fun Palace in kleinen überschaubaren Gruppen, den *Enclosures*, organisiert, die als Aktivitätszonen architektonisch möglichst neutral gehalten werden, um jedes beliebige (zukünftige) Raum- und Funktionsprogramm aufnehmen zu können.



Schema Centraal Beheer – nutzungsoffene Raumstruktur, die im eigentlich privaten Innenraum öffentlichen Raum simuliert

Herman Hertzberger wiederum versucht, mit dem Entwurf des neuen Bürokomplexes als einer Art Kolonie ein statisches Bollwerk der Arbeit als Wohnhaus zu schaffen, das ausschließlich durch den Gebrauch, durch die aktive Appropriation der Struktur zum wohnlichen Arbeitsplatz werden kann. Hertzberger setzt in seinem Entwurf aktive, autonome und mündige Subjekte voraus, die in horizontaler Organisation kleiner, voneinander abhängiger Gruppen in der dreidimensionalen Matrix des Gebäudes angeordnet werden. Die geschlossene Idealform, die

noch charakteristisch für die Bürolandschaft ist, wird zur Stadt hin geöffnet und durch die Situierung eines quasi-öffentlichen Konsumraums hybridisiert. In Material und Organisation werden privater Innenraum und öffentlicher Stadtraum ununterscheidbar. Ideell gedacht beginnt der kybernetisch organisierte Raum ins Außen zu fließen und sich in der Stadt auszubreiten.

Die drei Beispiele sind aber keineswegs die einzigen Manifestationen eines dominant werdenden kybernetischen Diskurses, der bis heute nachwirkt. Im Folgenden will ich kursorisch einige dieser Fluchtlinien aufzählen, um die Aktualität und Problematik dieser Raumkonzeptionen und der unabhängig davon geführten, jedoch eng damit verbundenen emanzipatorischen Diskussion für eine zeitgenössische Architektur- und Designpraxis herauszustreichen. Schon in den 1960er Jahren waren es eine Menge an Projekten, wie zum Beispiel die beiden experimentellen Architekturprojekte *New Babylon* des niederländischen Künstlers Constant Nieuwenhuys und die *Raumstadt* des Architekten Yona Friedman, die sich direkt auf die Kybernetik bezogen. Beide Projekte werden durch kleine, überschaubare, horizontal organisierte Gemeinschaften, durch Teams, die zueinander in engen Relationen stehen und deren Mitglieder voneinander abhängig sind, geordnet. Sie spiegeln den Diskurs der Kybernetik wider und postulieren eine unschuldige Gesellschaft jenseits jeglichen Konflikts, die durch Verflachung der Hierarchien, durch Teambildung, durch Feedbackschleifen, sprich durch den Umbau der Gesellschaft von einer disziplinaren hin zu einer kontrollierenden konstruiert wird. Architektonisch und räumlich gesprochen ist all den Räumen die formative Konzeption durch ein Netzwerk eigen. Ein Netzwerk, das sich unendlich ausbreitet, das eine ganzheitliche, in sich geschlossene Welt darstellt; eine Konzeption, die für die Planerinnen und Planer die Forderungen nach totaler Flexibilisierung und permanenter Veränderung des Raumes scheinbar einlösen kann.

Ähnlich wie beim Fun Palace handelt es sich sowohl bei New Babylon als auch der Raumstadt um Repräsentationen des kybernetischen Diskurses als Netzwerke – diesmal über der Stadt: Wie Yona Friedman postuliert, gibt es zwar keine globale Gesellschaft, aber eine globale Infrastruktur, die als materielle Basis für die vielfältigen, immateriellen Organisationen bereitsteht.[4]

4 Vgl. Yona Friedman: Machbare Utopien. Absage an geläufige Zukunftsmodelle, Fischer: Frankfurt am Main 1977 (französisches Original: 1974), S. 136–139.

Die Welt ist dabei Infrastruktur, die man heute beliebig konstruieren, modifizieren und neu gestalten kann, wie es Constant Nieuwenhuys für seine Vision von New Babylon reklamiert, indem er erklärt, dass klimatische Bedingungen nicht länger bestimmende Faktoren, weder für die Architektur noch für den Rhythmus des Menschen, sind:

> „And in the enormous sectors of New Babylon I have eliminated daylight altogether, because people are breaking free more and more anyhow, especially from the rhythms of nature. Man wants to follow his own rhythm. Because usefulness has less of a grip on life, the whole rhythm of day and night will disappear."[5]

Die Vision der enormen Sektoren der Freizeitstadt über den Wolken, die sich ihr eigenes artifizielles Klima konstruiert und endgültig die Trennung zwischen Tag und Nacht aufhebt,[6] ist das, was der niederländische Architekt Rem Koolhaas heute *Junkspace* nennt. „Architects thought of junkspace first and named it Megastructure […]. Like multiple *Babels*, huge superstructures would last through eternity, teeming with impermanent subsystems that would mutate over time, beyond their control."[7]

Koolhaas spricht von einem endlosen Innenraum, der keine Architektur mehr zulässt. Ihm zufolge ist dieser zeitgenössische Raum ein Interieur, „so extensiv, dass man selten die Grenzen wahrnehmen kann".[8] Für den Architekten besteht der überbordende,

5 Constant Nieuwenhuys: The City of the Future. HP-Talk with Constant about New Babylon, in: Martin van Schaik, Otakar Máčel (Hg.): Exit Utopia. Architectural Provocations 1956–76, Prestel: München–Berlin–London–New York 2005, S. 10–12, hier: S. 11; ursprünglich publiziert in: Haagse Post, 6. August 1966.

6 Vgl. hierzu auch Mark Wigley: The Architectural Brain, in: Anthony Burke, Therese Tierney (Hg.): Network Practices. New Strategies in Architecture and Design, Princeton Architectural Press: New York 2007, S. 30–53, hier: S. 40: „Constant […] defines his 1956–74 city of the near future as a ‚world wide web' for spontaneous play. All the technical infrastructure is buried below the surface so that the open framework above can be endlessly reconfigured."

7 Rem Koolhaas: Junkspace, in: AMO/OMA, Rem Koolhaas, &&& (Simon Brown, Jon Link) (Hg.): Content, Taschen: Köln 2004, S. 162–171, hier: S. 164; meine Hervorhebung.

8 Ebd., S. 162.

flexible und ephemere Junkspace aus der Anwendung nahtloser Infrastruktur: aus Rolltreppen, Heißluftschleusen, Sprinkleranlagen, Brandschutztüren … und vor allem aus Air-Conditioning. Es ist die Klimaanlage, die für Koolhaas den grenzenlosen Innenraum erst erlaubt. „Air conditioning has launched the endless building. If architecture separates buildings, air conditioning unites them.“[9] Die Beschreibung von Junkspace beschreibt implizit die räumlichen Auswirkungen der Arbeit als Freizeit, der Arbeit der gesellschaftlichen Fabrik.

> „Junkspace is space as vacation; there once was a relationship between leisure and work, a biblical dictate that divided our weeks, organized public life. Now we work harder, marooned in a never-ending casual Friday […]. The office is the next frontier of Junkspace. Since you can work at home, the office aspires to the domestic; because you still need a life, it simulates the city. Junkspace features the office as the urban home, a meeting-boudoir: desks become sculptures, the workfloor is lit by intimate downlights. Monumental partitions, kiosks, mini-Starbucks on interior plazas, a Post-it universe: ‚Team memory', ‚information persistence'; futile hedges against the universal forgetting of the unmemorable, the oxymoron as mission statement. Witness corporate agitprop: the CEO's suit becomes ‚leadership collective'.“[10]

Junkspace erweitert das Konzept des Nicht-Ortes, des *Non-Place*, mit dem der französische Anthropologe Marc Augé die modernen Transiträume, die Einkaufszentren, Autobahnen, Bahnhöfe und Flughäfen umschreibt, die, so will ich hinzufügen, zunehmend zum zeitgenössischen Arbeitsplatz moduliert werden: vom Kontext und der Welt abgehobene Räume ohne Geschichte, Relation und Identität. Der Non-Place sei ein Raum, der als *place of memory* klassifiziert und promotet wird, ein Raum, in dem temporäre Aufenthaltsorte sich entweder unter luxuriösen oder unter inhumanen Konditionen, als Hotels und Ferienanlagen oder als Flüchtlingslager und Slums, vermehrten. Für Augé ist er ein Raum, in dem sich ein dichtes Netzwerk an Transportmitteln entwickelt, das gleichzeitig auch immer bewohnt wird, er ist eine Welt, in der der

9 Ebd.
10 Ebd., S. 169.

nomadische Benutzer wortlos mit einer abstrakten, unvermittelten Geschäftswelt kommuniziert.[11]

So sind die zeitgenössischen Arbeitsnomaden in den transitorischen Nicht-Orten an Automaten und Maschinen angeschlossen und kommunizieren mit diesen. Dabei wirkt implizit ein universales Konzept der Information und ihrer Übertragung „as kind of bodiless fluid that could flow between different substrates without loss of meaning or form“.[12] Die Voraussetzungen für einen verlustfreien, zwischen Maschinen und Menschen frei flottierenden Informationsgehalt ist dabei die Konzeption des menschlichen Selbst als eines besonderen Falls der Informationsmaschine, die mit binären Operationen arbeitet.

Für Negri und Hardt sind es die „zusehends komplexen Netzwerke der Arbeitskooperation, die Integration von Pflege und Wartung quer durch alle Bereiche der Produktion, schließlich die Computerisierung weiter Zweige der Arbeitsprozesse“[13], in denen dem technologisierten Körper kybernetische Schnittstellen hinzugefügt werden, die die Transformationen der Arbeit zur immateriellen Arbeit verdeutlichen. Der an Maschinen angeschlossene Körper, der Cyborg, ist für Negri und Hardt das paradigmatische Arbeitssubjekt der gesellschaftlichen Fabrik, dessen soziale Lebensprozesse von Produktion und Reproduktion seiner Kontrolle unterliegen und von ihr entsprechend umgeformt werden. Der angeschlossene Körper geht dabei eine hybride Verbindung von Maschine und Organismus ein, die „fortwährend die Grenzen zwischen materieller und immaterieller Arbeit überschreitet“.[14]

Mit der Figur des Cyborg wird zugleich der Gender-Aspekt des gesellschaftlichen Fabriksubjekts deutlich, den allen voran die Philosophin und Feministin Donna Haraway in ihrem 1985 erstmals publizierten Essay „A Cyborg Manifesto. Science, Technology,

11 Vgl. Marc Augé: Non-Places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity, Verso: London–New York 2000 (französisches Original: 1992), S. 77–79.
12 N. Katherine Hayles: How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics, The University of Chicago Press: Chicago–London 1999, S. xi.
13 Antonio Negri, Michael Hardt: Die Arbeit des Dionysos. Materialistische Staatskritik in der Postmoderne, Edition ID Archiv: Berlin–Amsterdam 1997 (Original: 1994), S. 5 und S. 13.
14 Ebd., S. 143.

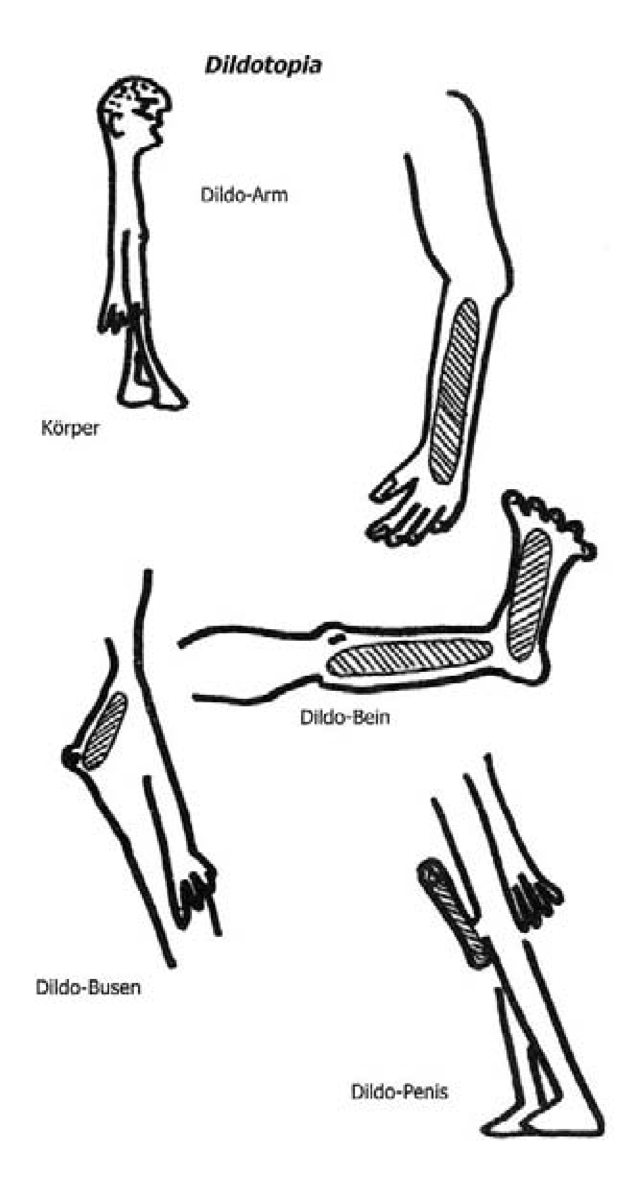
and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century“[15] als Kritik an einem essenzialistisch motivierten Feminismus herausarbeitet. Für Haraway dekonstruiert die Metapher des Cyborg ein binäres Denken von Kontrolle beziehungsweise die Unmöglichkeit der Kontrolle über den Körper, das Objekt, das Subjekt, über Natur oder Kultur und zeigt, dass naturalistisch gebrauchte Dinge wie der menschliche Körper eigentlich erst diskursiv konstruiert werden. Für Haraway verspricht der Cyborg-Mythos damit als politisches Konzept die Möglichkeit eines Feminismus, der die Suche nach Gleichheit untereinander überwinden kann.

Dieser Gedankengang der diskursiven Konstruktion des Körpers, eines instabilen Containers, der beliebig programmierbar ist, wird in der aktuellen Queer-Theorie zum Beispiel bei Beatriz Preciado[16] als Moment der Emanzipation reformuliert. In ihrem *Kontrasexuellen Manifest*[17] wird jeder beliebige Teil des Körpers sexuell stimulierbar. In ihrem *Dildotopia* wird der Arm, das Bein, die Brust und auch der Penis zur Dildo-Prothese. Die so konzipierte Kontra-Sexualität handelt „vom Ende einer Natur, die als Ordnung verstanden wird und die Unterwerfung von Körpern rechtfertigt“.[18]

Interessant dabei ist, dass Preciado gleich am Anfang ihres Manifestes mit den Architekten Robert Venturi und Denise Scott Brown argumentiert, die in ihrem Buch „Learning from Las Vegas“[19] ein ähnliches emanzipatorisches Moment für die Architektur mit ihrer Analyse der Spielerstadt Nevadas formuliert haben wie das implizit in der vorangegangenen Diskussion über Bürolandschaft, Fun Palace und Centraal Beheer verhandelte: In der Gegenüberstellung der Ente, des Gebäudes als Symbol, versus den dekorierten Schuppen, den funktionsoffenen Container, der durch ein Zeichen symbolisch programmiert wird, stellen sie den stabilen

15 Donna Haraway: A Cyborg Manifesto. Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century, in: dies.: Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature, Routledge: New York 1991, S. 149–182.
16 Ein Detail am Rande: Beatriz Preciado ist eine spanische Philosophin und schreibt ihre Doktorarbeit bei der Architekturtheoretikerin Beatriz Colomina.
17 Beatriz Preciado: Kontrasexuelles Manifest, b_books: Berlin 2003.
18 Ebd., S. 1.
19 Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour: Learning from Las Vegas. Zur Ikonographie und Architektursymbolik der Geschäftsstadt, Bauwelt Fundamente, Birkhäuser: Basel–Boston–Berlin 2003 (englisches Original: 1978).

Raum der Architektur in Frage. Für Scott Brown und Venturi sei die traditionelle Architektur für städtische Gemeinschaften gestaltet worden, sei sie hoch, offen, geräumig, habe Fenster zur natürlichen Belichtung und sei ordentlich. Dagegen ist die neue Architektur der *Roadside Interiors*, ähnlich wie Rem Koolhaas den Junkspace beschreibt, niedrig, sie glitzert in der Nacht, ist geschlossen, um eine spezifische Atmosphäre im Innenraum zu kreieren, und ist ein Labyrinth aus Alkoven und Möbeln.



Beatriz Preciados Dildotopia, aus: Beatriz Preciado: Kontrasexuelles Manifest, b_books: Berlin 2003, S. 36

Als Instrument der Subjektivierung problematisiert Architektur immaterieller Arbeit räumliche Manifestationen von Machtstrukturen, in denen Arbeiter und Arbeiterinnen und ihre Maschinen eingebunden sind. Dabei müssen die Subjekte nicht unbedingt und ausschließlich an Maschinen angeschlossen sein, also als Cyborgs gelten. Es ist vielmehr eine post-humane Perspektive, wie Katherine Hayles darlegt, in der es keine essenzielle Differenz oder eine absolute Demarkation zwischen der körperlichen Existenz und der Computersimulation, zwischen einem kybernetischen Mechanismus und einem biologischen Organismus, zwischen der Teleologie von Robotern und menschlichen Zielen gibt,[20] die einen zeitgenössischen Arbeitsplatz konstituiert.

Architektur immaterieller Arbeit konstruiert mithin eine Versammlung von Menschen und Maschinen in einem gemeinsamen Raum, in der weder der Raum noch die in ihm versammelten Subjekte stabil sind. Dieser Nicht-Raum, aber auch das Subjekt sind einer permanenten Konstruktion und Rekonstruktion ausgesetzt, wie ich sie im zweiten Teil der Arbeit nun genauer betrachten werde. Dabei werde ich den Fokus weniger auf den jeweiligen Werkcharakter legen, sondern vielmehr auf den gezielten Gebrauch von Institutionen und Raum.

20 Vgl. N. Katherine Hayles: How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics, The University of Chicago Press: Chicago–London 1999, S. 2–6.

Teil 2: Einrichten

„When work becomes home and home becomes work“

— Arlie Russell Hochschild
The Time Bind

225 × ⌀ 120 cm
Hans Hollein: Mobiles Büro, 1969













Filmstills aus der 1:06-minütigen Performance im Rahmen des 30-minütigen Fernsehporträts über Hans Hollein, 1969, aus: Archiv Generali Foundation, Wien, Produktion: ORF

1:06 Minuten Fernsehen

Der junge Architekt Hans Hollein wippt, mit Wollpullover, Hemd und schwarzer Hose bekleidet, im Schaukelstuhl. Er hat die Beine übereinandergeschlagen. Neben ihm liegen ungeordnete Stapel von Büchern und Papieren auf Regalen und am Boden. Er schaukelt leicht vor und zurück und erklärt:

„Die Idee vom *Mit-sich-tragbaren-Haus* kommt von der heutigen Lebensweise der gesteigerten Mobilität. Und der Mensch, der heute von Ort zu Ort sich verändert, bleibt nicht mehr in einem Gehäuse, sondern möchte verschiedene Behausungen sozusagen mit sich tragen. Das geschieht ja schon in etwas konventionellerer Form in Form eines Wohnwagens, den ich mit mir führe. Das Mit-sich-tragbare-Haus ist die extreme Form eines aufblasbaren Objekts. Ein Objekt das ich praktisch auf Koffergröße zusammenlegen und mit mir nehmen kann. Und überall, wo ich einen Staubsauger oder eine Pressluftflasche vorfinde, kann ich dieses Gebilde aufblasen …“

Ein kleines Propellerflugzeug rollt die Landebahn entlang. Im Hintergrund ragt der Wiener Donauturm mit seinen Funk- und Fernsehmasten gegen den Sommerhimmel. Das Flugzeug nähert sich. Die Kabinentüre steht offen. Ein Pilot sitzt am Steuer, und zwei männliche Passagiere sitzen im Fond der Kabine. Die viersitzige Cessna rollt vorbei und parkt neben einer Reihe anderer Sportflugzeuge am Rand der Betonbahn. *Schnitt*.

Das Flugzeug steht still. Der Propeller dreht sich aus. Im Hintergrund jetzt der Tower des Flughafens. Die beiden Passagiere steigen aus. Der eine, mit langen blonden Haaren und Sonnenbrille, ist der 34-jährige Architekt Hans Hollein. Er ist mit einer Lederjacke, einem weißen Hemd und hellen, eng anliegenden Hosen bekleidet. Er trägt einen schwarzen Koffer. Sein vollbärtiger Begleiter, Franz Mandl, hat ein weißes Hemd mit Krawatte und ebenfalls helle Hosen an. Er hat ein Zeichenbrett und eine Reißschiene unterm rechten Arm eingeklemmt. Beide gehen um das Flugzeug herum und schreiten selbstbewusst auf die weite Rasenfläche neben dem Rollfeld zu. *Schnitt*.

Der Koffer liegt geöffnet auf dem Rasen, darin ein im Sonnenlicht fremdartig glitzernder, etwas zerknitterter Knäuel Stoff. Es ist eine kompakt zusammengelegte neuartige

Folie, die die beiden Männer hier auspacken. Der leere Koffer wird zugeklappt und beiseitegelegt. Franz Mandl beginnt, das in der Sonne strahlende Material auszurollen. Hollein nimmt einen schwarzen Schlauch, der seitlich in der Wiese an einen Apparat angeschlossen liegt, und montiert ihn an einen Fortsatz der Folie. *Schnitt*.

Hollein im Schaukelstuhl: „Darin kann ich mich verkriechen." *Schnitt*.

Das Material ist zu einer laschen Blase gebläht. Sie liegt auf der weiten Rasenfläche. Der Schlauch steckt in der Hülle, und Hans Hollein kriecht durch einen Schlitz hinein. Er hockt in der Blase. Sein Begleiter reicht ihm die Arbeitsutensilien, das Zeichenbrett, die Reißschiene und Papier. Hollein schließt den Schlitz zur Außenwelt und setzt sich hin. Mandl geht zum Apparat und dreht ihn vollends auf. Nun steht die Blase zigarrenförmig vertikal vom Boden weg. Sie glänzt im Sonnenlicht und ist transparent.

„Klingt vielleicht etwas verrückt, wird aber in anderen Ländern bereits für Sportanlagen verwendet. Zum Schutz vor der Witterung", erklärt der Sprecher im Off.

Die Blase in Nahaufnahme. Glanzpunkte in der Sonne. Wir sehen die Naht, dort, wo die zylinderförmige Blase mit dem kuppelförmigen Abschluss verschweißt ist. Holleins Kopf von vorne: Seine Haare stehen zu Berge. Er hat eine Sonnenbrille auf und sagt unhörbar für uns etwas zu seinem Begleiter.[1] *Schnitt*. Holleins Begleiter bückt sich, um etwas an der Maschine zu regulieren.

Wieder die Erläuterung aus dem Off: „Hollein schrieb einmal: Die Architektur ist heutzutage im Exil, am Mond oder am Nordpol, und die Leute bauen heute in einem fort nur Häuser, Häuser, Häuser, Häuser, Häuser …"

Hollein sitzt im Schneidersitz in der Hülle, das Zeichenbrett, das Papier und die Reißschiene halb im Schoß. Er zieht sich die Lederjacke aus. Deutlich ist die Luftzufuhr durch den Schlauch erkennbar, der in der Blase steckt. Durch die Blase hindurch sehen wir die geparkten Kleinflugzeuge. Dann: Der Begleiter

1 Von den Lippen können wir ablesen, dass ihm in der Blase zu heiß ist.

im Halbprofil. Die Sonne spiegelt sich auf seiner hohen Stirn. Er schaut gespannt und interessiert. Die Krawatte weht im Wind. Gegenschnitt. Hans Hollein, der Architekt, sitzt in der Blase. Wir sehen ihn halb von oben. Er zeichnet mit Lineal, Dreieck und Bleistift. *Gegenschnitt*. Jetzt nähern wir uns der gleichen Arbeitssituation von seitlich hinten. *Schnitt*.

Close-up eines Telefons, das nun auf dem Zeichenbrett steht. Es klingelt. Hollein hebt ab und folgender Dialog entwickelt sich: „Hallo, hier Hollein. – Ja, ich bin soeben am Flugfeld Aspern angekommen. – Ja, das Haus ist gerade fertiggezeichnet. Es wird Ihnen sofort zugestellt. Sie können es sich gleich ansehen." Wir sehen jetzt die Zeichnung, die Hollein anfertigt. Ein Haus mit Satteldach, hohem Schornstein und Gartenmauer. Die Fenster mit Spalett. Hollein zeichnet in dem Moment den Rauch, der aus dem Kamin kommt. „Ja, ein ganz modernes Design, ja. Wie bestellt. – Auf Wiedersehen."

Schnitt und Totale. *Musik*. Das weite Rasenfeld im Bild. Am Horizont ein paar Büsche. Wolkenloser Himmel. Links sehen wir die rechteckige metallene Box, an die die Blase mit dem Schlauch angeschlossen ist. Die Hülle löst sich visuell fast auf, ist kaum wahrnehmbar. Nur durch ein paar Interferenzen und Schattenwürfe kann man sie erahnen. Hans Hollein arbeitet fleißig weiter an seinem Zeichenbrett. Kurz sieht er auf. *Schnitt*.

Hans Hollein und Franz Mandl sitzen wieder im Flugzeug. Holleins Begleiter nimmt auf der Rückbank Platz. Hans Hollein nimmt diesmal hinter dem Steuerknüppel Platz und setzt sich einen Helm auf …

Damit endet die Präsentation des Mit-sich-tragbaren-Hauses, die im Sommer 1969 für die Kultursendung des österreichischen Rundfunks „Das österreichische Portrait" am Flugfeld Aspern bei Wien aufgenommen wurde und als 1:06-minütiger Teil des halbstündigen TV-Porträts über den jungen Architekten am zweiten Adventsonntag 1969 im Vorabendprogramm auf FS 1 (heute: ORF 1) ausgestrahlt wurde.

Hans Hollein vermittelt das Architekturprojekt Mobiles Büro nicht im herkömmlichen Sinn und nicht mit den traditionellen Mitteln des Architekten, mit Papier und Bleistift oder Tusche. Das Medium Fernsehen ermöglicht andere

Repräsentationsformen von Architektur. Mit Hilfe der TV-Kamera und des Fernsehens entsteht eine Architekturzeichnung als Performance, die modellhaft eine nomadische, kosmopolitische Arbeits- und Architekturzukunft kommuniziert.

In Begleitung seines langjährigen Mitarbeiters Franz Mandl performt Hans Hollein das Mobile Büro: Er spielt die traditionelle Figur des Erzählers im Schaukelstuhl, er spielt den jungen, dynamisch-mobilen Arbeitsnomaden. Gleichzeitig stellt er sich aber immer auch selbst dar: der Architekt in seinem Atelier, der Architekt mit Aufträgen in der ganzen Welt …

Das Mobile Büro ist eine Architektur, die Information ist und deren *Message* durch ein neues Medium, das Fernsehen, vermittelt wird. Genauer betrachtet ist es eine ironische Replik auf einen spezifischen Teil der zeitgenössischen (österreichischen, aber auch englischen) Architektur-Neoavantgarde und ihren naiven, ja regressiven Umgang mit realpolitischen Themen der Zeit. Mit ihrer spielerischen Fixierung auf Gadgets, Plug-ins und Add-ons distanzierte sich eine Reihe von Architektengruppen dezidiert vom politischen Aktivismus der Zeit.[2] Indem Hollein dagegen die transparente Blase als Arbeitshülle inszeniert, macht er die Architektur als einen besonderen Teil einer konkreten Situation sichtbar. In der medialen Vermittlung setzt er die signifikanten und typischen Verhältnisse nomadischer Lebens- und Arbeitsformationen mit der Architektur und ihrer spezifischen Qualität und Materialität in Beziehung.

Der virtuose Unternehmer

Es ist die letzte von 20 Folgen von „Das österreichische Portrait“, die am 7. Dezember 1969 den damals 34-jährigen Architekten Hans Hollein porträtiert. Zuvor wurden unter anderem der sozialistische Gewerkschafter Anton Benya, der Architekt Roland Rainer, der Komponist Gottfried von Einem, der Bildhauer Fritz Wotruba und auch der Autokonstrukteur Ferdinand Porsche als wichtige Persönlichkeiten Nachkriegsösterreichs präsentiert.

2 Siehe weiter unten im Kapitel „Zeichenhafte Blasenarchitektur“ sowie „Episode #2: Rhythmisierende Vanillezukunft“.

In der halbstündigen Fernsehsendung wird eine enge, ja sentimentale Verbindung Holleins zum alten, zum traditionellen Wien und zu Österreich konstruiert: die Nähe seiner *revolutionären* Ideen zur Geschichte Österreichs und seiner Architektur wie auch zur Gemütlichkeit des Lebens in der ehemaligen Weltstadt, zu den Fiakern, dem Riesenrad. Es werden die Nachbarschaftsbeziehungen der von ihm gestalteten Geschäfte zu den Traditionshäusern wie der Hofkonditorei Demel oder dem Hotel Sacher betont. Kurz: Hollein wird als charmanter Wiener inszeniert, als junger visionärer Österreicher, der weltgewandt und welterfahren eine große Affinität zu Wien und seiner Geschichte hat. Eine junge Hoffnung, die nach langem Auslandsaufenthalt wieder nach Österreich zurückkehrt, um hier zu wirken und das *neue* Österreich wieder aufzubauen:

Der junge Architekt lebt mit seiner Frau im vierten Wiener Gemeindebezirk. Dort ist er aufgewachsen und in die Volksschule und später auch in die Realschule gegangen. Nach seinem Studium bei Clemens Holzmeister an der Akademie der bildenden Künste in Wien hat er in Schweden gearbeitet und anschließend, durch ein Stipendium finanziert, einen *Master of Architecture* in Kalifornien erworben. Bekannt wurde er mit dem Umbau des Kerzengeschäfts *Retti*. 1969 unterrichtete er in Düsseldorf, unter anderem plante er eine Bank in Wien und eine Galerie in der 79. Straße in New York und arbeitete an einem Projekt für die Weltausstellung in Osaka, Japan, sowie an einem Sonderprojekt der Firma Olivetti in Amsterdam.[3]

Hans Hollein inszeniert sich als hybrides Arbeitssubjekt: Er ist kosmopolitischer Unternehmer und Kreativsubjekt in einem. Er arbeitet zielorientiert weltweit an einer Vielzahl von Projekten, ist teamfähig und arbeitet auch mit seiner Frau zusammen, die als Modedesignerin die Kostüme für den von Hollein gestalteten Österreichbeitrag der Triennale in Mailand entworfen hat. Seine Arbeit ist nicht nur Architektur, sondern auch Design, Werbung und Kunst. Hollein beschäftigt sich zudem mit medialen Innovationen und neuen Informationstechnologien.

Am Beginn von „Das österreichische Portrait" stellt er sich als virtuoser Architekt vor, der außerhalb der Norm denkt: „Ich bin

3 So die biographischen Eckdaten, wie sie in „Das österreichische Portrait" präsentiert werden.

nicht so ein Architekt, der nur baut. Mich interessiert Verschiedenes. Auch die Werbung und dergleichen. Ich mache Produktvorschläge. Ich bin so etwas wie ein *Idea-Man*" (0:39).[4] Mit anderen Worten: Er ist virtuos, immer ein wenig verrückt, visionär und dennoch pragmatisch an der Lösung von Problemen interessiert. Das Bauen müsse man ein Stück weit verlassen und Architektur mit technologischen Neuheiten in Relation setzen. „Ich finde, dass das Bauen allein nicht mehr die Antwort ist. Wenn Sie einen Katalog aufstellen, was ein Haus alles erfüllen soll an Anforderungen, so erfüllt ein Raumanzug diesen Zweck viel besser als irgendein Haus" (0:54).

Die Arbeitsplätze des jungen Architekten sind „seine Wohnung […], auf dem Weg zu seinen Bauten das Flugzeug, und sein dritter Arbeitsplatz ist das Atelier" (12:55). Holleins Arbeitsplatz ist entgrenzt: Das Büro ist nicht nur mobil und überall auf dieser Welt, sondern auch ausgeweitet – Leben und Arbeiten verschmelzen in ihm. Das Atelier, das Flugzeug, die Wohnung müssen verschiedene Programme, verschiedene Funktionen ermöglichen können, sie sind seine Arbeitsräume und gleichzeitig sein Lebensraum. Hans Hollein lebt und arbeitet überall, sei es im Schaukelstuhl, in dem er hin und her wippt und von seiner imaginierten Arbeitszukunft fabuliert, oder auch im transparenten Pneu.

Die Inszenierung des holleinschen Arbeitslebens lässt sich als post-bürokratische Praxis benennen, die seit den frühen 1970er Jahren zu einer Avantgarde der Arbeitskultur avanciert und sich an den Rändern der korporatistischen Großorganisationen entwickelt. Das allgemeine Modell des post-bürokratischen Organisationstypus wird von Charles Heckscher als ein System definiert, „in which people can enter into relations that are determined by problems rather than predetermined by the structure".[5] Es beruht auf einer projekt- und teamförmigen Kreativarbeit und umfasst „symbolproduzierende Tätigkeiten in der neuen Kulturindustrie:

4 Die hier und im Folgenden in Klammer gestellten Zahlen sind der Timecode der vom ORF-Kundendienst erstellten DVD des „Österreichischen Portraits" über Hans Hollein, das am 7. Dezember 1969 ausgestrahlt wurde. Vgl. Dieter O. Holzinger: Das österreichische Portrait, DVD-Archiv des Österreichischen Rundfunks ORF, 2008.

5 Charles Heckscher: Defining the Post-Bureaucratic Type, in: Charles Heckscher, Anne Donnellon (Hg.): The Post-Bureaucratic Organization. New Perspectives on Organizational Change, Sage: Newbury Park, CA 1994, S. 14–62, hier: S. 24.

Beratung, Informationstechnologie, Design, Werbung, Tourismus, Finance, Unterhaltungsindustrie, Forschung und Entwicklung".[6]

Die Herausbildung dieser neuen Arbeitspraxis folgt einer Vielzahl gesellschaftlicher, wirtschaftlicher und technologischer Bedingungen der 1960er Jahre, zum Beispiel in Verbindung mit dem veränderten, neoliberalen Managementdiskurs der Chicago School und ihrer direkten Verbindung mit der in Teil 1 beschriebenen Restrukturierung der Unternehmungen durch die Organisationskybernetik,[7] aber auch getriggert durch die von den Gegenkulturen eingeleitete Modifizierung von Arbeitsidentitäten hin zum kreativen Künstlerideal,[8] ein verändertes, individualisiertes Konsumverhalten oder durch neue Kommunikationstechnologien, die den „Rahmen für eine Auflösung der Arbeitsbedingungen von Gleichräumigkeit und Gleichzeitigkeit"[9] lieferten.

In dieser neuen Arbeitspraxis geht es weniger um Wissens- und Informationsarbeit im eigentlichen Sinn, in der Wissen das Produkt darstellt, sondern vielmehr um eine Arbeit, bei der „die ‚produktive' Manipulation der Zeichen selbst den Zweck der Arbeit

6 Andreas Reckwitz: Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne, Velbrück Wissenschaft: Göttingen 2006, S. 500.

7 Die Chicago School kann als Gegenposition zum keynesianischen Modell verstanden werden, das vor allem im Europa der 1960er Jahre für eine Hochkonjunktur sorgt. Sie stellt die Grundlage der Wirtschaftspolitik Ronald Reagans und Margaret Thatchers in den 1980er Jahren dar. Für meine Arbeit ist die Verbindung zu den Kybernetikern (vgl. Teil 1: „Mobilisieren: Nicht-Räume der Arbeit") interessant: Die als Chicago Boys bekannt gewordene Gruppe chilenischer Ökonomen hatte nach dem Militärputsch 1973 die Wirtschaft Chiles radikal nach dem Modell der Chicagoer Schule umstrukturiert und dabei ein von dem Unternehmensberater und Managementkybernetiker Stafford Beer entwickeltes Computerprogramm in Santiago de Chile installiert. Ziel war es, Daten der Betriebe des Landes zentral zu sammeln, in Echtzeit Optimierungen vorzunehmen und Anweisungen an die Betriebe zurückzuschicken. Beer entwarf sogar ein Real-Time-Feedback-System für die Bevölkerung über TV-Geräte. Der Sollwert: ein glückliches Volk.

8 Zum Künstlerideal vgl. Luc Boltanski, Ève Chiapello: Der neue Geist des Kapitalismus, Edition Discours, UVK: Konstanz 2003.

9 Andreas Reckwitz: Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne, Velbrück Wissenschaft: Göttingen 2006, S. 503.

bildet".[10] Es ist eine Art der Arbeit, die Performativität – die Virtuosität – des Arbeiters einfordert. Für den italienischen Philosophen Paolo Virno[11] hat diese Art der post-bürokratischen Arbeit, die er postfordistisch nennt, traditionelle Eigenschaften des politischen Handelns angenommen (u. a. das „Sich-den-Blicken-der-anderen-Aussetzen"). Für Virno wird die Virtuosität, also die Tätigkeit, die vormals ausschließlich dem Künstler zugesprochen wurde, eine Tätigkeit, die ihre Erfüllung und ihren Zweck in sich selbst findet, ohne in einem Produkt zu enden, eine Tätigkeit, die vor allem die Anwesenheit anderer voraussetzt, zur zentralen und allgemeinen Kategorie der neuen Arbeitspraxis. Die Virtuosität wird zur Massenarbeit und das Spektakel zum Verständnisinstrument.

Wo für Guy Debord das Spektakel die zur Ware gewordene menschliche Kommunikation darstellt und daher für den Wortführer der Situationisten zu kritisieren sei,[12] stellt Paolo Virno die doppelte Natur des Spektakels in den Vordergrund. Einerseits sei es ein spezifisches Produkt eines (vormals) besonderen Industriezweigs und andererseits die Quintessenz des gesamten zeitgenössischen Produktionsmodus. Das Spektakel ist für Virno Produktionsprozess im Werden, der monologische Charakter der Arbeit verschwindet, und die Relation zu den anderen stellt nunmehr eine grundlegende Voraussetzung für die Arbeit dar, die ohne Skript

10 Ebd., S. 504.

11 Vgl. hier und im Folgenden: Paolo Virno: Grammatik der Multitude, Verlag Turia + Kant: Wien 2005 (italienisches Original: 2001).

12 Vgl. Guy Debord: Die Gesellschaft des Spektakels. Kommentare zur Gesellschaft des Spektakels, Klaus Bittermann/Edition Tiamat: Berlin 1996. Einen kurzen und prägnanten Kommentar zum Begriff des Spektakels als unbeschadetem Begriff der zeitgenössischen *Criticality* zeichnet die deutsche Philosophin Juliane Rebentisch. Rebentisch verweist auf das doppelt Unzeitgemäße der Kritik des Spektakels. In einer Situation, in der sich die Demokratie in eine *Post-Demokratie* (Rancière) zu verkehren droht, in der der gesellschaftliche Konflikt aufgehoben wird und die Teilungen der Gesellschaft (Macht/Gesellschaft) in einer neoliberal verstandenen *klassenlosen Gesellschaft* verschwinden, verstelle die „diffuse Rede von der Herrschaft des Spektaktels" eine Kritik der Repräsentation. Vgl. Juliane Rebentisch: Spektakel, in: Texte zur Kunst, Juni 2007, 17. Jahrgang, Heft 06, Kurzführer / Short Guide, S. 120–123.

auskommen müsse und nur über die menschliche Erfahrung, den Intellekt und die Virtuosität zu bewältigen sei.[13]

Die Performance Holleins im oben beschriebenen Fernsehausschnitt, in der er sich eindrücklich als *kreative ICH-AG* präsentiert und in der das Design des Mobilen Büros seine architektonisch adäquate Form findet, ist auf doppelte Weise prototypisches Modell eines post-bürokratischen/post-fordistischen Arbeitslebens: Einerseits ist sie der dargestellte Alltag des Architekten, der irgendwo arbeitet und fernmündlich mit seiner Bauherrschaft Kontakt aufnimmt, andererseits aber auch das Mobile Büro als Architektur-Performance, die als Modell gilt.

Alltägliche Situation, prototypische Architektur

Die pneumatische Blase ist dabei der architektonische Prototyp des neuen Paradigmas des kreativen, virtuosen Unternehmersubjekts: Die weiche, anschmiegsame Sphäre isoliert den Architekten von seiner unmittelbaren Nachbarschaft, die Blase stellt das arbeitende Subjekt gewissermaßen heraus. Sie produziert ein insuläres Binnenklima[14], in das der Architekt eintaucht, um darin – egal wo

13 Vgl. Paolo Virno: Grammatik der Multitude, Verlag Turia + Kant: Wien 2005 (italienisches Original: 2001), S. 80.

14 Zur Diskussion insulärer Binnenklimata und ihrer zeitgenössischen Konstruktion möchte ich auf das Kapitel 1, „Insulierungen", in Peter Sloterdijks „Sphären III" verweisen, worin der deutsche Philosoph im Rekurs auf Georg Simmels Raumtheorie und Gille Deleuze' frühe Inseltexte drei verschiedene Verfahren moderner Inselkonstruktionen als künstlichen Weltmodellen nachgeht: den absoluten Inseln, die eine dreidimensionale, absolute Isolation voraussetzen, vom spezifischen Ort losgelöst sind, im Vakuum schweben und als mobile Kapseln ausformuliert werden. Sloterdijk nennt die Raumkapsel, aber auch den Raumanzug (auf den auch Hollein immer wieder verweist) als Beispiele. Atmosphärische Inseln schaffen dagegen neue Klimata und basieren auf dem Prinzip der Ausschließung, Trennung und Verdrängung. Das römische Atriumhaus, aber vor allem die Mietshäuser (die seit dem 2. Jh. n. Chr. im Lateinischen als *insulae* bezeichnet wurden) sind für Sloterdijk frühe Beispiele von atmosphärischen Inseln, die mit der Konstruktion von Glasgewächshäusern im 19. Jahrhundert ihre zeitgenössische Form erlangen. Unter anthropogenen Inseln diskutiert Sloterdijk Inseln als soziale, einrichtende Bewegung: Gruppenbildungen oder Selbsteinschließungen. Vgl. Peter Sloterdijk: Sphären III. Schäume, Suhrkamp: Frankfurt am Main 2004, S. 309–500.

auf der Welt – aktiv zu werden und zeitgemäß leben, also arbeiten zu können. Mit anderen Worten: Die Blase ist als Design sowohl die Voraussetzung für nomadisches Arbeiten als auch die offene Struktur für die programmatische Veränderung von Ort zu Ort.

Das ikonische Pneudesign wirkt auf zweifache Weise als besonderes Element des Projekts: Die Blase ist einerseits ihre eigene Metapher, sie ist Gedankenblase einer zukünftigen Architektur und steht andererseits für die absolute, monadische Eingeschlossenheit des arbeitenden Subjekts.[15] Sie ist nicht funktional determinierter Versammlungsort einer Gruppe von Menschen zur Produktion von Gütern, sondern dezidiert ironisch überzeichneter, prototypischer Einzelarbeitsplatz eines entgrenzten Arbeitsalltags.

Hollein überspitzt seinen Architekturarbeitsalltag als Vorzukunft eines modellhaften Lebens für jedermann. Die Zukunft sei nahe und werde bald eintreten. Eine Zukunft, in der alle, herausgerissen aus der gewohnten Umgebung, in einer Blase isoliert, einmal da, einmal dort, an einen Infrastrukturknoten angeschlossen, nur über Kommunikationsmedien miteinander verbunden, tagaus, tagein ein Leben führen werden, das aus Arbeit besteht. Man ist zwar immer unterwegs, ist global agierendes Kreativsubjekt. Die Arbeit ist aber immer noch dieselbe: Man entwirft die ewig gleichen Häuser und versichert seinen Auftraggebern und Auftraggeberinnen, dass es ganz modernes Design sei …[16]

Es ist eine technisch machbare und gesellschaftlich denkbare Vision, die Hans Hollein in Szene setzt. Der oben beschriebene Filmausschnitt, der die Performance des Mobilen Büros darstellt, reiht sich in eine Serie von Utopien des Designs Ende der 1960er Jahre ein, die sich, wie der Kunsthistoriker und Kunstkritiker Helmut Draxler konstatiert, „aus technologischen und aus sozialen

15 Mit dem französischen Philosophen Gilles Deleuze gesprochen wirkt die Blase als außerordentliches Symbol, als Leerstelle und Konvergenzpunkt des Projekts. Vgl. Gilles Deleuze: Woran erkennt man den Strukturalismus?, Merve: Berlin 1992 (Original: 1973), S. 41.

16 So kann man das Mobile Büro auch als Kommentar zur eigenen Praxis und der der jungen Architekturkollegen und -kolleginnen (wie zum Beispiel: COOP Himmelb(l)au, Haus-Rucker-Co, Zünd-Up, Salz der Erde) lesen: Man entwirft Blasen, denkt an utopische Projekte und neue Gesellschaften – doch die Auftraggeberinnen sind schon mit dem *ganz modernen Design* einer klassischen Villa überfordert und müssen permanent ihrer Entscheidung versichert werden.

Utopien zusammensetzten. Zur Voraussetzung hatten sie […] eine stabile, durch eine keynesianische Wirtschaftspolitik abgesicherte Hochkonjunktur. Neben technologischen und konstruktiven Neuerungen war diese dafür verantwortlich, daß nicht Utopien der Hoffnung und der Erlösung erdacht wurden, sondern Utopien des Denkbaren als des, heute oder in naher Zukunft, Machbaren."[17]

Das Mobile Büro ist dezidiert die Vision einer Arbeitsgesellschaft. Im Gegensatz zu vielen anderen Pneuexperimenten der späten 1960er und frühen 1970er Jahre, die hauptsächlich den populären Diskurs über die Freizeitgesellschaft affirmierten und die Blasenarchitektur als emanzipatorische Architekturprojekte verstanden[18], verwendet Hollein das neue Material und die neuartige Konstruktionsmethode, um ein Design für den Arbeitsalltag zu visualisieren.

Die Verwendung von Alltagsgegenständen, die mehr oder weniger triviale Teile eines modernen Lebens im Jahr 1969 sind, versichern einerseits die Normalität und Aktualität des Projekts, demonstrieren aber durch ihren Gebrauch gleichzeitig die Andersartigkeit der konstruierten Situation: der Staubsauger als Gebläse, die Flugmaschine als gewöhnliches Vehikel, das man ganz normal einfach am Rand der Betonpiste parkt, der Koffer, in dem die Behausung transportiert wird, oder das mobile Telefon … Die tragbare Blase, in der Hollein sitzt und arbeitet, wird der breiten Öffentlichkeit mit der etwas konventionelleren Form, dem Wohnwagen vermittelt. Das neuartige, transparente Material wird zudem schon in anderen Ländern für Sportanlagen verwendet – ist also etwas ganz Normales, auch wenn es, wie der Sprecher betont, etwas verrückt klingen mag.

Heute kennt man das Mit-sich-tragbare-Haus in der Sammlung der Generali Foundation, in den Publikationen und den Ausstellungen

17 Helmut Draxler: Die Utopie des Designs. Ein archäologischer Führer für alle, die nicht dabei waren. Ausstellungskatalog, Kunstverein München: München 1991, o. S.

18 Zum Beispiel: Die *Villa Rosa*, die *blaue* Architekturmaschine vom COOP-Himmelb(l)au-Trio (Michael R. Holzer, Wolf D. Prix, Helmut Swiczinsky) für die mobile Freizeitgesellschaft, wird 1968 am UIEA-Kongress in Wien vorgestellt, im selben Jahr wird das *Gelbe Herz* von Haus-Rucker-Co als Prototyp für eine Freizeitarchitektur präsentiert (zu diesem Projekt mehr weiter unten im Abschnitt *Rhythmisierende Vanillezukunft*). Aber auch die US-amerikanischen Ant Farm verstanden die Blasenarchitektur als emanzipatorisches Mittel: Pneus waren leicht und billig selbst herzustellen.

als das Mobile Büro oder auch als *Im Koffer zu transportierendes Atelier*.[19] Mit anderen Worten: Der Gebrauch des funktionsoffenen Objekts ist namensgebend. In der Sammlung wird es als *Architektur, Installation* katalogisiert und ihre Elemente werden folgendermaßen festgehalten: „PVC-Folie, pneumatisch, elektrisches Gebläse (oder Staubsauger), Schreibmaschine (Hermes Baby), Telefon, Zeichenbrett, Bleistift, Radiergummi, Reißnägel, 225 × ∅ 120 cm.“[20]

In den Publikationen sieht man meist einen Ausschnitt des Dokumentationsfotos der Aktion (siehe Abb.), bei der rechts der Blase der Kameramann Erhard Jungnikl und sein Assistent das Blaseninnere mit Hollein filmen. Links vor dem Pneu steht ein Herr in weißem Anzug, der Gestalter von „Das österreichische Portrait“ Dieter O. Holzinger, der die Szenerie im Blaseninneren neugierig verfolgt. Er ist gerade im Begriff, einen Schritt in Richtung der Luftarchitektur und des im Schneidersitz arbeitenden Architekten zu machen. Im Hintergrund sieht man die geparkten Flugzeuge.



Dokumentationsfoto der Dreharbeiten des Mobilen Büros von Hans Hollein im Sommer 1969 am Flugfeld in Aspern bei Wien, aus: Archiv Generali Foundation, Wien, Fotograf: Erhard Jungnikl, ORF

19 Um keine Verwirrung aufkommen zu lassen, werde ich im Folgenden das Projekt Mit-sich-tragbares-Haus als Mobiles Büro titulieren.

20 http://foundation.generali.at/; in den Ausstellungen wird meist der Nachbau der Originalblase inkl. der Elemente gezeigt.

In beiden Darstellungen wird das ikonische Element des Projekts, die Blase, als Teil einer konkreten Arbeitssituation präsentiert: Im Filmausschnitt ist es der Arbeitsalltag des jungen Architekten in der Blase, der überspitzt als allgemeines Zukunftsmodell porträtiert wird. Im Foto werden die Dreharbeiten der Performance Holleins, die Produktion der Vermittlung, für das Fernsehen festgehalten: Ein offensichtlich Schaulustiger und ein Kamerateam versammeln sich rund um das Architekturobjekt und sind interessiert daran, was der Insasse in seiner selbstkonstruierten Architektur so treibt.

Künstlerische Mittel des Architekten

Das Mobile Büro ist keine Architektur im herkömmlichen Sinn, sondern reiht sich in eine Serie von frühen Projekten Holleins ein, die eine radikale Ausweitung des Architektur- und Designbegriffs postulieren. Mit Hilfe künstlerischer Strategien und Mittel reagiert Hollein auf gesellschaftliche und technologische Entwicklungen, um diese für die Architektur sichtbar zu machen und Möglichkeiten der Architektur und des Designs auszuloten, zu erweitern und zu radikalisieren.

Das Projekt zur *Erweiterung der Universität Wien* (1960), die Architekturpillenserie *Nonphysical Environmental Control Kit* (1967) oder der Raumspray *Svobodair* (1968, zusammen mit Peter Noever) thematisieren die medialen und immateriellen Aspekte der vom Menschen geschaffenen Umwelt als Architektur, die Hollein immer wieder in seinen Texten hervorhebt. Statt realer, gebauter Architektur projektiert Hollein immaterialisierte Architektur des reinen Effekts, der äußersten atmosphärischen Simulation: das Fernsehgerät als Erweiterung der Bildungsanstalt, die Droge zur Herstellung nicht-physikalischer Umweltkontrolle, zum Beispiel einer *Villa in ländlicher Umgebung*, oder den in Zusammenarbeit mit dem österreichischen Büromöbelhersteller Svoboda konzipierten, umweltverändernden Spray, der als „revolutionary and new way to change and improve office environment“ angepriesen wird.

Die Projekte illustrieren Holleins Zugang zur Architektur, der sich immer um die konkrete Architektur als System dreht und dabei das herkömmliche, dreidimensionale Objekt durch einen erweiterten Architektur- und Designbegriff ausdehnt. In einem Statement in der vom Architekturtheoretiker Günther

Feuerstein herausgegebenen Zeitschrift „Transparent" bringt Hollein sein Verständnis von Architektur auf den Punkt:

> „Die Komplexität menschlichen Lebens und Verhaltens soll in der gestalteten und geplanten Umwelt wiedergefunden werden. Architektur befasst sich daher nicht nur mit physischen, sondern auch mit psychischen Aspekten. Ambivalenz ist ein Kennzeichen der Architektur. Architektur ist sowohl Bedeutungsträger als auch Gerät. Architektur ist gewissermaßen angewandte Schizophrenie."[21]

Die Ausweitung der Architektur als jenseits eines dreidimensional verstandenen Objekts formuliert Hollein in seiner berühmten Proklamation „Alles ist Architektur", die er in der von ihm selbst, dem Maler, Bildhauer und Grafiker Oswald Oberhuber und dem Architekten Gustav Peichl redaktionell betreuten Ausgabe der Zeitschrift „Bau"[22] im Jänner 1968 publiziert. Das Heft steht unter dem gleichnamigen Motto und fordert die Leser und Leserinnen im redaktionellen Vorwort auf, in der Betrachtung der Bilder versinkend die Phantasie arbeiten und den Assoziationen freien Lauf

21 Hans Hollein: Auszug des Statements Holleins auf der Schallplatte: „Also wenn Sie mich fragen … wir danken für das Gespräch, Herr Architekt", die als Beilage zu dem von Günther Feuerstein redaktionell betreuten Architekturmagazin Transparent, Nr. 5/6, 1972 erschienen ist. Finanziert wurde die Schallplatte, die zehn jeweils 1-minütige Statements österreichischer Architekten zur Architektur (in Österreich) beinhaltet, vom Büromöbelhersteller Svoboda. Die anderen Architekten waren Josef Lackner, Herbert Missoni, Wolfgang Brunbauer (Salz der Erde), Haus-Rucker-Co, COOP Himmelb(l)au, Karl Odorizzi, Karl Schwanzer, Carl Auböck, Günther Feuerstein. In: Transparent. Manuskripte für Architektur, Theorie, Kritik, Politik, Umraum, Nr. 5/6, Wien 1972.

22 „Bau" war die Zeitschrift der Zentralvereinigung der Architekten Österreichs und wurde 1965 von einem fluktuierenden Redaktionsstab, u. a. von Hans Hollein, Günther Feuerstein, Sokratis Dimitriou, Walter Pichler, Oswald Oberhuber und Rudolf Kohutek, betreut. Die Redaktion diese Nummer wurde von Hans Hollein, Oswald Oberhuber und Gustav Peichl gemacht. Bau. Schrift für Architektur und Städtebau, 23. Jahrgang, Nr. 1/2, 1968. Eine weiterführende Analyse von „Alles ist Architektur" findet sich bei Craig Buckley: From Absolute to Everything. Taking Possession in „Alles ist Architektur", in: Grey Room, Summer 2007, No. 28, S. 108–122, auf Deutsch in gekürzter und merkwürdig übersetzter Fassung: Craig Buckley: Vom Absoluten zu Allem. Die Inbesitznahme in Holleins Alles ist Architektur, in: Arch+. Zeitschrift für Architektur und Städtebau, Nr. 186/87, April 2008, S. 40–45.

zu lassen: Tatsächlich ist die ganze Nummer eine Art zynische Replik auf Leserkommentare, die sich über die vorhergehenden Ausgaben von „Bau“ – 22. Jahrgang, Nr. 5 und Nr. 6 – beschwert hatten. Den Lesern und Leserinnen war das eine Heft, das Texte zu Jubiläumsfeierlichkeiten der ZV publiziert hatte (u. a. einen Text Buckminster Fullers), aber auch das Heft Nummer 6, das der deutsche Architekt O. M. Ungers als Gastredakteur mit eigenen Projekten und Texten gestaltete, zu trocken und mit zu viel Text versehen.[23]

Auf einer eng beschriebenen Seite bricht Hollein die Lanze für eine radikale Ausweitung der Architektur hin zu einem ganzheitlichen Verständnis der vom Menschen geschaffenen Umwelt künstlicher Zustände. Es sei eine vom Menschen selbst konstruierte Welt, die die Wünsche und Träume des Individuums, aber auch der Gemeinschaft erfülle. Die Architektur sei dabei die „Kreation eines dreidimensionalen Gebildes, das den Erfordernissen als Definition des Raumes, als schützende Umhüllung, als Gerät und Werkzeug, als psychisches Mittel und als Symbol [entspricht]“,[24] die heute zunehmend durch „nichtstoffliche Mittel zur Raumbestimmung“ erweitert werden könne.

Der Text wird von einer Sequenz von 13 Doppelseiten mit Illustrationen und Bildern begleitet, die Hans Hollein zusammengestellt hat. Sie beginnt mit einer Ahnengalerie von Architekten und Ex-Architekten, wie dem Gründer des Jewish Documentation Centers Simon Wiesenthal, dem Schweizer Schriftsteller Max Frisch, dem französischen Modedesigner Paco Rabanne, dem österreichischen Architekturkritiker und Dichter Friedrich Achleitner und anderen, sowie einem leeren Feld mit der Bezeichnung „Foto hier einkleben“. Dann kommen eine Doppelseite mit Modefotografien und eine Serie von Seiten mit Skulpturen und Fotomontagen von Claes Oldenburg, Christo, Bob Morris, René Magritte, Marcel Duchamp und El Lissitzky, die von der holleinschen Montage *High Rise Building* eingeleitet wird. Alles ist Architektur. Es folgen Skizzen und eine Abbildung der Skulptur *HON (Sie)* von Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely und Per Olof Ultvedt und Bilder von einer Protestaktion gegen die Architektur des Malers Friedensreich Hundertwasser, gefolgt von

23 Vgl. Vorwort, in: Bau. Schrift für Architektur und Städtebau, 23. Jahrgang, Nr. 1/2, 1968, S. 1.

24 Hans Hollein: Alles ist Architektur, in: Bau. Schrift für Architektur und Städtebau, 23. Jahrgang, Nr. 1/2, 1968, S. 2.



**Hans Hollein (mit Peter Noever):
Spray zur Umweltveränderung (Svobodair), 1968,
publiziert in: Bau, Jahrgang 23, Nr. 1/2, 1968,
aus: Archiv Generali Foundation, Wien,
Fotograf: Werner Kaligofsky**

einer komplett schwarzen Seite mit einem kleinen Passfoto Che Guevaras, daneben ein Skyscraper Holleins als erhobene Faust, eine Architekturpille aus dem Non Environmental Control Kit und eine lasziv bekleidete Frau, die zurückgelehnt und voller Wonne von einer anderen Welt träumt: Alles ist Architektur. Eine Bildsequenz der Aktion *Ballon für 2* der Haus-Rucker-Co, Übermalungen des Malers Arnulf Rainer, Otto Mühls Materialaktion, ein Foto New Yorks während des Müllabfuhrstreiks, Stuhldesigns von Oldenburg, Beuys, Pichler sowie ein elektrischer Stuhl. Computergenerierte Bilder und eine Seite mit binärem Code aus Nullen und Einsen. Frei Ottos Projekt für eine pneumatische Halle: Alles ist Architektur. Als Werbeeinschaltung irgendwo dazwischen der Svobodair: „No drive? Boss in bad mood? Down? No ideas? Boring work? … Dow Jones down? Dingy office? … Svobodair … Pfff … and your surroundings change.“

Das Mobile Büro steht in der Reihe der frühen experimentellen Projekte und zeichnet den manifestartigen Text[25] „Alles ist Architektur" in seiner ganzen Radikalität nach.[26] Dabei nimmt es die gleiche Bewegung auf, die der Architekturtheoretiker Craig Buckley der Proklamation zuschreibt:

> „Between these images one begins to pick up an alternate repetition present in the manifesto, one that shifts from the image of the body to its extensions. Citing the ‚telephone booth,' the ‚helmets of jet pilots,' and the ‚development of space capsules and space suits,' the expansion of the human environment proceeds by becoming smaller, departing from a ‚building of minimal size extended into global dimensions' to approach the contours of the subject. The dynamic of extension and contraction stretches the paradoxically inclusive logic of the manifesto, which expands architecture to be identified with all things but regrounds this manifold in one thing: architecture."[27]

Das Projekt führt die Postulierung, dass alles Architektur sein könne, auf die Architektur selbst zurück. Im Gegensatz zu den immaterialisierenden Architekturexperimenten ist das Mobile Büro konkrete Architektur. Der Pneu ist dabei radikales Design eines nomadischen, entgrenzten Arbeitslebens, das sich *von Ort zu Ort* verändern kann. Er ist hybrides Objekt zwischen den Künsten, ist Architektur, ist Installation. Zudem wird das Mobile Büro im Fernsehen für eine breite Masse vermittelt.

„Eine echte Architektur unserer Zeit ist daher im Begriff, sich sowohl als Medium neu zu definieren, als auch den Bereich ihrer

25 „Alles ist Architektur" ist nicht auktorial als Manifest bezeichnet, sondern wird in der Rezeption als solches verstanden.

26 Eine direkte Verbindung zwischen der holleinschen Proklamation anno 1968 und dem Mobilen Büro besteht auch darin, dass der Text von „Alles ist Architektur" im Archiv der Generali Foundation als Begleittext zum Mobilen Büro verwendet wird, ohne die eigentliche Quelle zu nennen, http://foundation.generali.at/index.php?id=377&no_cache=1&L=0&tx_pksaw_pi2[showUid]=2577&tx_pksaw_pi2[mode]=text&tx_pksaw_pi2[text]=3276 (13.10.2008).

27 Craig Buckley: From Absolute to Everything. Taking Possession in „Alles ist Architektur", in: Grey Room, Summer 2007, No. 28, S. 108–122, hier: S. 114.

Mittel zu erweitern"[28], schreibt Hans Hollein in „Alles ist Architektur". Traditionell ist für Hollein der Stein das klassische Material in der Architektur, die Bleistiftzeichnung ist dabei das klassische Medium. Die Luftarchitektur hingegen ist neues Mittel der Architektur, und das Fernsehen ist ihr neues Medium.

Minimalenvironment, insulierend

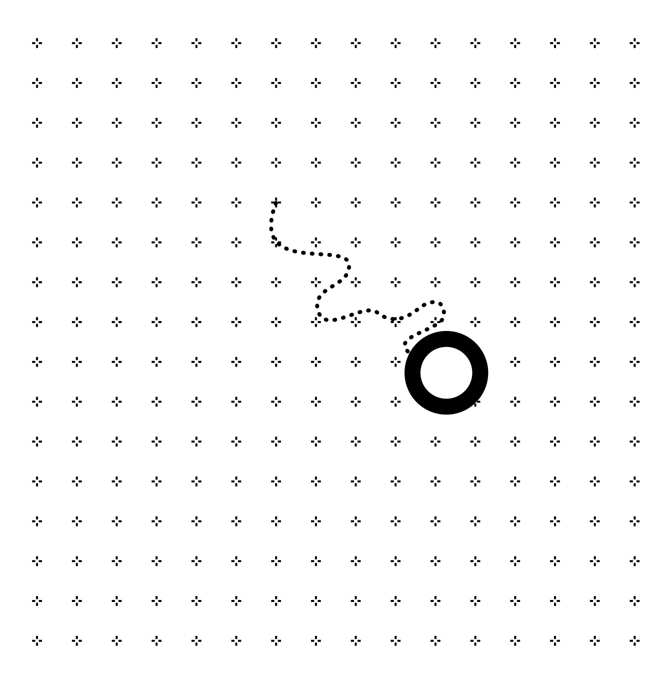
Hollein betont den Effekt der Architektur, die Wirkung, die die Umwelt auf Menschen hat. Dabei ist jede Umwelt für Hollein bereits ein vom Menschen gemachtes künstliches Environment. In „Alles ist Architektur" beschreibt er eine topographische Situation. Der Mensch sei Teil einer Umwelt, die ursächlich schon von Menschen geschaffen sei. Die Umwelt konditioniere sowohl den einzelnen Menschen als auch die Gruppe, in der sich das Individuum immer schon organisiere. Gleichzeitig wirkten der Mensch sowie auch die Gruppe durch Handlungen auf diese Umwelt, erweiterten sie und erschüfen sich neue künstliche Environments. So schreibt Hollein: „Physisch und psychisch wiederholt, transformiert, erweitert [der Mensch] seinen physischen und psychischen Bereich, bestimmt er ‚Umwelt' im weitesten Sinne."[29]

Das Mobile Büro wird auf einer schier unendlich weiten Ebene inszeniert, die als Umwelt bereits vom Menschen konstruiert ist und alle notwendigen infrastrukturellen Maßnahmen in sich trägt. Das Feld stellt ein funktionsoffenes, extensives Environment dar, das keiner quantitativ beschreibbaren Ordnung, keinem sichtbaren Raster folgt. Die infrastrukturellen Knotenpunkte sind im Mobilen Büro vorausgesetzt, ohne sie betonen oder gar definieren zu müssen. Hollein findet sie einfach vor: „… und überall […] kann ich dieses Gebilde aufblasen" (09:35).

Die Betonfläche als Rollbahn und Parkplatz, aber auch das weite Rasenfeld sind Teil des generischen Environments, in dem Hollein seine Schutzhülle aufspannt und arbeitet. Überall auf der Welt verteilt gewährleisten derartige Milieus, dass der Mensch sich von Ort zu Ort bewegen kann: Es sind Knotenpunkte einer weltumspannenden funktionsoffenen Infrastruktur. Erst durch den Gebrauch wird die eine Fläche zur Rollbahn oder zum Parkplatz

28 Hans Hollein: Alles ist Architektur, in: Bau. Schrift für Architektur und Städtebau, 23. Jahrgang, Heft 1/2, 1968, S. 2.
29 Ebd.

und der Rasen zum Arbeitsplatz, erst durch die isolierende Blase wird das unendliche Feld zum Ort. Das Programm, die Funktion, die Nutzung sind dabei immer nur temporär.



Schema Mobiles Büro – Plug-in-Hülle in einer weltumspannenden Infrastruktur

In seinen experimentellen Projekten hatte Hollein die Konstruktion künstlicher Umwelten als Simulierung durch die gezielte Verwendung von Chemikalien und Drogen hin zur materiellen Auflösung der Architektur erprobt. Das Mobile Büro kreiert dagegen mit ihrer spezifischen Materialität und Konstruktion eine minimale, funktionsoffene Umwelt für einen.

Bereits 1965 konzipierte Hollein für die Pariser Biennale eine Telefonzelle als Minimalbehausung, die „auf geringstem Volumen weltweite Dimensionen erreichen kann".[30] Auf einer Grundfläche von zirka einem Quadratmeter waren alle Einrichtungen zur Klimatisierung, für die Abfallabfuhr und die Energiezufuhr angebracht. Ein Fernsehapparat, der ununterbrochen Information oder Unterhaltung sendet, sowie Einrichtungen für die Zufuhr von Nahrung und anderen lebensnotwendigen Dingen finden sich im Innenraum des niemals realisierten Projektes.

30 Das Österreichische Portrait, Timecode 17:45.

In „Alles ist Architektur“ verweist er auf dieses Projekt, das mit dem Mobilen Büro seine äußerste Fortsetzung findet:

> „Frühe Beispiele der Extensionen der Architektur durch Kommunikationsmedien sind Telephonzellen – ein Gebäude minimaler Größe, doch eine globale Umwelt direkt einschließend. Umwelten dieser Art in noch engerem Bezug zum Körper und noch konzentrierterer Form liefern auch zum Beispiel die Helme der Düsenpiloten, die durch ihre telekommunikatorischen Anschlüsse die Sinne und Sinnesorgane erweitern, als auch weite Bereiche mit ihnen direkt in Beziehung bringen. Einer Synthese entgegen und zu extremen Formulierungen des Standortes einer heutigen ‚Architektur‘ führt schließlich die Entwicklung der Raumkapseln und insbesondere des Raumanzuges. Hier wird eine ‚Behausung‘ geschaffen, die weitaus perfekter als jedes ‚Gebäude‘ außerdem noch eine umfassende Kontrolle der Körperwärme, der Nahrungszufuhr und Fäkalverwertung, des Wohlbefindens und dergleichen in extremsten Umständen bietet, verbunden mit einem Maximum an Mobilität.“[31]

Die Blase im Mobilen Büro ist die extreme Version einer einschließenden Minimalumwelt. Sie ist, im Sinne Holleins, bessere, zeitgenössische Behausung, eine Architektur, die über die einfache Funktionserfüllung hinausgeht, die zwar physischen Schutz gewährleistet, in der man sich verkriechen kann und vor Wind, Wetter und Lärm geschützt ist, die aber auch psychischen Schutz bietet und Symbol ist. Es ist eine Architektur, die einerseits als Gerät vor unwirtlichen Umgebungen isoliert, wie es der Raumanzug und die Raumkapsel tun, gleichzeitig aber jeden Einzelnen über Fernkommunikation an andere anschließt. Es ist zudem eine Architektur, die sich jedem Ort anpasst und Bedeutungsträger ist.

Zeichenhafte Blasenarchitektur

Der fremdartig glitzernde Stoff und die pneumatische Konstruktion sind 1969 weit verbreitet. Die Luftkonstruktionen sind Ikonen einer neuen, experimentellen Kunst und einer emanzipativen

31 Hans Hollein: Alles ist Architektur, in: Bau. Schrift für Architektur und Städtebau, 23. Jahrgang, Heft 1/2, 1968, S. 2.

Architektur, die Temporalität und Ereignishaftigkeit postulieren und sich einer fixen funktionalen Zuschreibung entziehen.

Holleins langjähriger Weggefährte und Kollege, der österreichische Künstler Walter Pichler, experimentiert mit pneumatischen Konstruktionen Mitte der 1960er Jahre. In seinen Skulpturen verschränken sich die pneumatischen Blasen ineinander. In *Großer Raum (Prototyp 3)* zum Beispiel füllen sich zwei pneumatische Volumina gegenläufig in periodischen Intervallen. Die österreichische Architekturgruppe Haus-Rucker-Co hatte mit der Aktion *Ballon für zwei* ihres *Mind-Expanding-Programms* 1967 experimentiert. Aber auch die damals noch als Architekturtrio auftretende Formation COOP Himmelb(l)au hatte mit pneumatischen Konstruktionen experimentiert.[32]

1968, bei der 4. documenta in Kassel und bei der Triennale in Mailand im gleichen Jahr, für die Hollein den österreichischen Beitrag gestaltete, findet sich ebenfalls eine Fülle von Experimenten und Projekten mit der neuartigen Konstruktionsmethode: So hatte das Künstlerehepaar Christo und Jeanne-Claude 56.000 Kubikmeter Luft mit einer zigarrenförmigen pneumatischen Konstruktion verpackt und aufgerichtet. Hollein kennt die Projekte und distanziert sich konzeptionell von ihnen. Nicht zuletzt deshalb, weil sich „Christos Superriesenplastik (80 m erwünschte Höhe im ersteiften Zustand) schlaff und unansehnlich über das Rasenfeld des Freiluftgeländes [erstreckte]“[33] und in Mailand „überall fleißig aufgeblasen wurde und überall ebenso unter leisem Zischen die Luft ausging. Leicht pulsierende, zusammengesackte Gebilde in den letzten Zügen.“[34]

Das Statement über die leise zischenden Pneus der Triennale in Mailand 1968, die von Arbeiterinnen, Arbeitern, Studenten und Studentinnen zehn Tage lang besetzt und zuletzt teilweise beschädigt wurden, lässt sich als zynischer Kommentar zur politischen Haltung mancher Architekturkollegen, wie zum Beispiel der

32 Experimente mit der neuen Konstruktion und dem neuen Material waren damals weit verbreitet. Die Experimente der US-amerikanischen Architekturgruppe Ant Farm begannen im Gegensatz dazu 1971. Vgl. Constance M. Lewallen, Steve Seid: Ant Farm, University of California Press: Berkeley–Los Angeles–London 2004.

33 Hans Hollein: Die schlaffen Ausstellungen. Zur 4. documenta in Kassel 1968, www.hollein.com (02.03.2007).

34 Ebd.

englischen Gruppe Archigram, lesen. Archigram distanzierte sich von der Arbeiter- und Studentinnenbewegung, betonte, dass Architektur nichts mit Politik zu tun habe, und machte es sich, um Simon Sadler, den Biographen Archigrams, zu paraphrasieren, im Prototypen von Michael Webbs *Suitaloon*, dem *Inflateable Suit-Home*, gemütlich:

> „For many designers, the ten-day occupation of the Milan Triennale of 1968 by anarchists and students was a consciousness-raising affair. Archizoom (its very name a homage to Archigram) and Japanese architect Arata Isozaki […] were both signatories of the occupation agreement, but the upheaval did not apparently politicize another exhibitor at the show, Archigram. Prior to its destruction, exhibitors at the Milan show had undertaken to respond to the theme of mass society, of ‚greater number', and David Greene took the cue to ease himself into a mock-up of Webb's Cushicle Inflatable Suit-Home. As individuals were pampered, Archigram intimated, the well-being of the ‚greater number' was being served too."[35]

Wiewohl als formaler Vorläufer des Mobilen Büros, des Mit-sich-tragbaren-Hauses, zu lesen, ist die Archigramblase in ihrer Verwendung als pneumatische Freizeitblase inklusive weicher, kuscheliger Decke, um sich darin gut zu betten, während sich draußen Studentinnen und Studenten, Arbeiter und Arbeiterinnen für politischen Wandel einsetzen, anders.[36] Holleins Version differenziert sich vor allem durch den Gebrauch, der eine reale, politische Situation mit experimentellen Mitteln der Architektur sichtbar macht.

Hollein selbst hatte bereits 1967 mit pneumatischen Konstruktionen bei den Kapfenberger Kulturtagen in der Steiermark, Österreich, experimentiert. Die neuartigen Pneu-Konstruktionen wirken auf einer symbolischen Ebene und stehen für experimentelle Kunst und emanzipierte Architektur. Sie vermitteln Temporalität und Ereignishaftigkeit der Architektur. Dabei ist die Ineffizienz der Technologie und des Materials nebensächlich. Für Hollein ist es vielmehr das Format der monatelangen Ausstellungen, das nicht

35 Simon Sadler: Archigram. Architecture without Architecture, MIT Press: Cambridge, Massachusetts–London, England, 2005, S. 185.

36 Vgl. ebd., S. 183–185.



Letzte Sequenz von David Greenes Suit-Home-Performance auf der Triennale 1968 in Mailand. Das Projekt basiert auf Michael Webbs Suitaloon-Projekt. Aus: Archigram-Archiv

zur Kunst anno 1969 passe: „Die heutige Kunst ist veränderbar, impermanent, nomadisch, augenblicklich.“[37] Holleins Mobiles Büro will genau das sein: unbeständige, wandelbare, nomadische Instant-Architektur.

Die spezifischen Attribute des Pneumaterials und der Pneukonstruktion lösen Holleins Anforderungen an eine neue Architektur ein. Die Blase ist variabel, veränderlich, weich und anschmiegsam, sie ist impermanent, nomadisch, augenblicklich und transparent. Das aufblasbare PVC-Material ist Tragstruktur und Schutzhülle in einem. Die genähte und pneumatische Architektur stellt für Hollein einen Versuch dar, „über den Bereich tektonischen Bauens und seiner Ableitungen“ hinauszukommen, ein Bestreben, das zu neuen, erweiterten Materialien führt: „So haben wir heute genähte Architektur, wie es auch *aufgeblasene* Architektur gibt. Dies alles

37 Hans Hollein: Die schlaffen Ausstellungen. Zur 4. documenta in Kassel 1968, www.hollein.com.

sind jedoch Mittel der Architektur, die im Grunde noch materiell, noch Bau-Materialien sind.“[38]

Der Pneu ist effiziente Instantbehausung, ist augenblickliche Struktur, ist emanzipatives Zeichen. Das Material ist flexibel und funktionsoffen, es ist leicht und luftig sowie einfach zu transportieren. Genau so soll sich die tragbare Architektur eines nomadischen Arbeitsalltags anfühlen, soll sie funktionieren und aussehen. In einem Koffer trägt man seine Behausung überall mit sich. Man braucht den zerknitterten Knäuel nur auszupacken und an einen Staubsauger oder eine Pressluftflasche anzuschließen, und schon ist er prall mit Luft gefüllt, funktionstüchtig und bietet Raum.

Instantane Programmierung

Als konzipierte Individualhülle aktualisiert sich der Pneu in jeder Situation und bei jedem Programm neu. Die Hülle ist auf zweifache Weise programmatisch offen. Einerseits ist es die Relationalität zum Außen, und andererseits ist es der funktionsoffene Innenraum. Je nach Gebrauch wird das Mit-sich-tragbare-Haus zur nomadischen Wohnhülle oder zur Arbeitsstätte – zum Mobilen Büro. Ähnlich wie es die Philosophin Juliane Rebentisch den einfachen Objekten der Minimal Art zuschreibt, fortwährend als Ding und als Zeichen lesbar zu bleiben, das den Betrachter als Sinnproduzierenden ebenso anspricht, wie es dessen Sinnproduktion immer wieder subvertiert,[39] bleibt das Designobjekt des Mobilen Büros fortwährend als Werkzeug und als Symbol les- und erfahrbar, das der Benutzerin oder dem Benutzer die temporäre funktionale Programmierung des Raums ermöglicht.

Der Blasenraum passt sich der „heutige[n] Lebensweise der gesteigerten Mobilität“ (08:55) perfekt an. Genealogisch wird die „extreme Form eines aufblasbaren Objektes“ (09:27) mit dem Freizeitdesign des Wohnwagens in Verbindung gebracht, jedoch in seinem vorzukünftigen Gebrauch in zweifacher Weise invertiert: Der Pneu dient dem modernen Arbeitsleben und erlaubt dabei nicht, das Gewohnte mit sich zu nehmen, sondern ermöglicht dezidiert die Veränderung von Ort zu Ort.

38 Hans Hollein: Alles ist Architektur, in: Bau. Schrift für Architektur und Städtebau, 23. Jahrgang, Heft 1/2, 1968, S. 2.
39 Vgl. Juliane Rebentisch: Ästhetik der Installation, Suhrkamp: Frankfurt am Main 2003, S. 55 f.

Die Blase wird als Bekleidungsstück, als generisches Passstück konzipiert, das sich dem individuellen Gebrauch anpasst und an den jeweiligen Ort anschmiegt. Sie stellt „verschiedene Behausungen dar, die der Mensch heute mit sich trägt“, wie Hollein im Schaukelstuhl wippend erklärt. Als ein Stück Mode verstanden steht die Transparenz des Materials, abgesehen von der für notwendig erachteten Sichtbarkeit des Arbeitsprozesses, als Leerstelle für die Varianz der repräsentativen und dekorativen Möglichkeiten der neuartigen Blasenarchitektur. So wie man sich für verschiedene Anlässe verschieden kleidet, so wie man in der Arbeit und in der Freizeit, beim Kochen oder zum Schlafengehen andere Kleider trägt und so wie sich auch die Moden über die Jahre hinweg verändern, soll die Mit-sich-tragbare-Behausung die verschiedenen programmatischen und geschmäcklerischen Veränderungen mitmachen können.

Der isolierende Innenraum gewährleistet die notwendige Anschlussfähigkeit durch den Fernsprecher. Alle anderen Utensilien für das spezifische Arbeiten als Architekt werden von Hollein selbst mit in die Blase gebracht: das Zeichenbrett, das Lineal, Papier und der Bleistift.[40] Das Telefon garantiert die kontrollierte Verbindung zum Außen, stellt die Kommunikationsfähigkeit im Zeitalter der mobilen, weltweit tätigen Arbeitskraft dar, deren Kontaktnahme sich weniger auf räumliche Nähe bezieht als vielmehr über die notwendigen Kontakte des Berufslebens definiert. Durch den Fernsprecher erweitert sich der Innenraum der geschlossenen Blase im Sinne Holleins: Mit Hilfe der Technik kann man von überall auf der Welt mit anderen in Kontakt treten.

Die Behausung wird zu dem, was man in ihr und mit ihr macht. Im speziellen Fall wird sie zum Arbeitsplatz, zum Mobilen Büro. Hätte Hollein darin geschlafen, wäre die Blase als mobiles Schlafzimmer in die Annalen der Architektur eingegangen. Sie hat ausschließlich die Qualität, sich anpassen zu können, und bekommt ihren Zweck erst durch die Handlung, die in ihrem Inneren stattfindet. Das Blasendesign nimmt dabei das Diktum der fortwährend notwendigen Anpassungsfähigkeit einer Architektur maximaler Flexibilität auf, produziert dabei aber nicht einfach ein flexibles Objekt, das sich in einer im Vorhinein festgelegten

40 In der späteren, rekonstruierten Version im Archiv der Generali Foundation wird zudem noch eine Schreibmaschine hinzugefügt.

Anordnung den Bedürfnissen nach adaptiert, sondern, im Sinne des Strukturalismus,[41] ein Objekt ohne Eigenschaften, das je nach Gebrauch verschiedenartig und instantan aufgeladen werden kann.

Hans Hollein affirmiert mit dem Design des Mobilen Büros eine konkrete Situation: einen in die Welt hinausgerissenen, flexiblen Arbeitsnomaden und einen als unwirtlich verstandenen, sich schier ins Unendliche ausdehnenden Raum eines *Non-Place* (Augé), der Teil eines größeren Infrastrukturnetzes ist, das weltweit nach den gleichen Standards funktioniert und also austauschbar ist. Sein Design entzieht sich dabei aber der Idee von Effizienz, die Raum durch einen dichten Anforderungskatalog rational begründeter Parameter beschreibt, und kreiert einen Ort, der durch seine materiellen Qualitäten und seine Figuration verschiedene räumliche Programme aufnehmen kann. Das Design der Minimalbehausung entzieht sich zudem jeglicher (moralischer) Aufforderungen: Es will nicht die Benutzerinnen und Benutzer dazu bewegen, sich den Raum anzueignen oder aktiv an irgendeinem besseren (?) Leben teilzunehmen. Die transparente Blase kann, muss aber nicht verwendet werden, egal ob als Arbeitsplatz oder als Wohnstätte.

41 Vgl. dazu weiter oben den Abschnitt über die Polyvalente Aneignung im Kapitel „Strukturierende Inseln“.

Zwischenspiel im Hotel Sacher John Lennon und Yoko Ono: Pressekonferenz, Bagism im Hotel Sacher, Wien, 30. März 1969







Filmstills von Yoko Onos und John Lennons Bagism-Pressekonferenz im Hotel Sacher in Wien, im Frühjahr 1969, Urheber unbekannt

„Dadadadadamm-dadamm-dadamm. Dadadadadamm-dadamm-dadamm. Dadadadadamm-dadamm-dadamm."[1] Auf einer Bank bewegt sich eine große weiße, weiche Form. Zwei Menschen sitzen im Schneidersitz auf einer gepolsterten Bank und sind von einem weißen Leintuch umhüllt. Links und rechts der wabernden Hülle stehen Scheinwerfer und leuchten die Szenerie aus. Hinter der undefinierbaren Form sind auf der weißen Wand selbstgemalte Poster angebracht. Wir lesen „Bagism, Stay in Bed, Hair Peace, Bed Peace, Grow Your Hair". Fotos des Bed-in von John Lennon und Yoko Ono in Amsterdam sind an der Wand befestigt. Eine Stimme summt im Dreivierteltakt den Donauwalzer.

Die Szenerie zeigt eine von John Lennon und Yoko Ono am 30. März 1969 einberufene Pressekonferenz im Hotel Sacher in Wien und ist das formal-programmatische Bindeglied zwischen Holleins Mobilem Büro, das im Spätsommer 1969 in Wien gedreht wird, und der Performance Bed-in des englischen Popmusikers und der japanisch-amerikanischen Konzeptkünstlerin, die im März und im Mai des gleichen Jahres stattfindet und die ich im Kapitel über das Arbeiten im Bett behandeln werde. Diese beiden Projekte, aber auch das Gelbe Herz von Haus-Rucker-Co und Herman Hertzbergers Centraal Beheer finden annähernd zur gleichen Zeit statt und veranschaulichen verschiedene Arten der Affirmation aktueller gesellschaftlicher Situationen und deren künstlerisch-architektonische Strategien, in einer konkreten Arbeitssituation zu agieren.

Am 30. März 1969 erlebt ein ausgewähltes Publikum im Hotel Sacher in Wien die Performance *Bagism*. Die weiße Hülle trennt die Künstlerin und den Musiker von den Presseleuten und ermöglicht ihnen *totale Kommunikation*, wie John Lennon erklärt: „That means that if we have anything to say, or anybody has something to say, they can communicate without to confuse you what colour their skin is or how long their hair is growing or …"[2]

1 Warner Home Video, Filmstill aus: John Lennon: Imagine (DVD), Andrew Solt (Director), David L. Wolper (Producer), Warner Home Video, 2005, 47:15; im ORF-Archiv ist der Zusatz vermerkt, dass der österreichische Künstler André Heller der Aktion beiwohnte.

2 Ebd., 48:35.



Filmstill von Yoko Onos und John Lennons Bagism-Pressekonferenz im Hotel Sacher in Wien, im Frühjahr 1969, Urheber unbekannt

Die Hülle ist weich und anschmiegsam und hat in ihrem Gebrauch die gleiche instantane Qualität, wie sie ein paar Monate später die pneumatische Blase Hans Holleins haben wird. Sie ist beliebig programmierbar, passt sich der Umgebung an, sie isoliert die Insassen von der Umwelt, die in beiden Fällen als unwirtlich, unfreundlich angesehen wird: der endlose Raum des Flughafens und der Raum des Hotels (mit einer Masse an Journalisten).

Episode #2: Rhythmisierende Vanillezukunft Haus-Rucker-Co: Gelbes Herz – leicht transportables Zuhause für Nomaden oder aber auch nur fürs Wochenende, 1967–1968



Haus-Rucker-Cos (Laurids Ortner, Günter Zamp Kelp, Klaus Pinter) Gelbes-Herz-Installation in der Baugrube der Bundespolizeidirektion Wien, am 21. Juni 1968, aus: Privatarchiv Günter Zamp Kelp

Baugruben-Präsentation

Samstag, 8. Juni 1968, zirka 14.00 Uhr. Die Baugrube der neuen Bundespolizeidirektion Wien am Schottenring, unweit der Wiener Universität. Die Schachtwände sind mit sägerauem Holz beplankt. Bauschutt und Baumaterialien liegen lose herum. Inmitten der Baugrube steht eine transluzente, teilweise komplett gelbe, teilweise mit roten Punkten bedruckte pneumatische Konstruktion. Sie schwebt über dem Boden. Schläuche sind an die pneumatische Kugelform angeschlossen, führen zu einem Gebläse am unteren Ende der tragenden Stahlkonstruktion. Die fremdartige Architektur dehnt sich aus und fällt dann wieder in sich zusammen. Rund um die Blase haben sich Schaulustige versammelt und stehen in Gruppen um die leicht wabernde pneumatische Konstruktion. Im Innenraum der Blase, auf einer vom Stahlgerüst getragenen pneumatischen Plattform, lungern eine Frau und ein Mann.

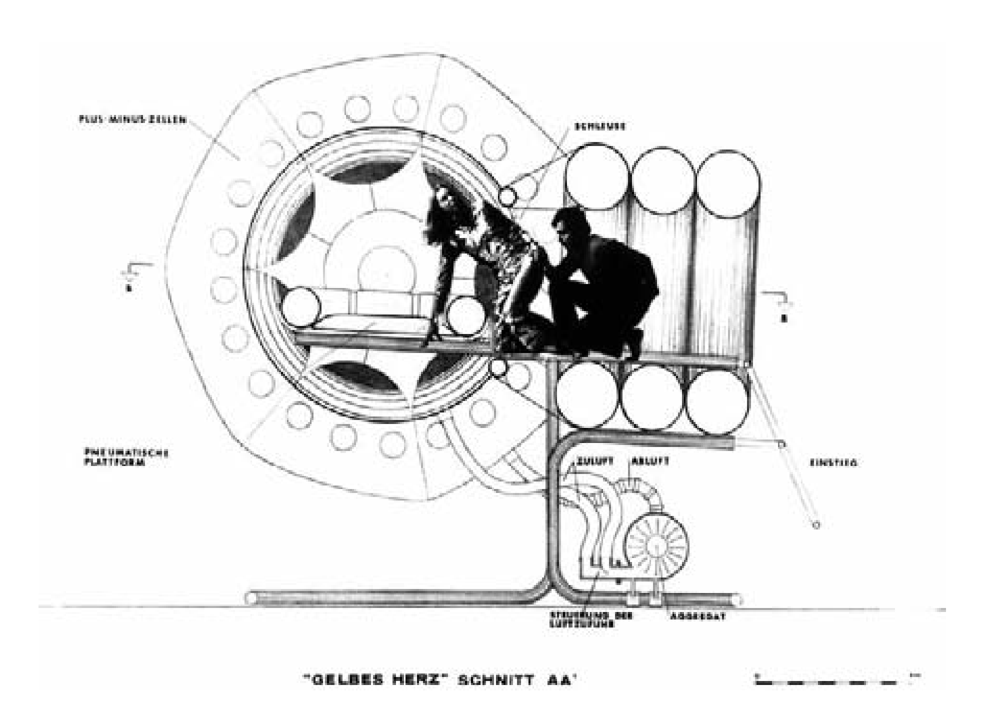
Das gelbe und rot gepunktete Gebilde ist der leidlich funktionierende Prototyp eines Projekts der österreichischen Architekturgruppe Haus-Rucker-Co rund um Laurids Ortner, Günter Zamp Kelp und Klaus Pinter, expliziert aber eindrücklich, was Günter Zamp Kelp in einem Artikel in der österreichischen Tageszeitung „Kurier“ 1967 der Architektur zuschreibt: „Architektur wird immer stärker zum Rahmen, zum Gerüst menschlichen Lebens.“[1] Das Ding besteht aus in sich verschränkten pneumatischen Konstruktionen, die von einem Stahlrohrgerüst getragen werden. Über eine kleine Leiter gelangt man in eine Schleuse aus drei kreisrunden gelben Ringen, die zirka 1,5 Meter über dem Boden schweben. Man muss durch diese Schleuse kriechen, um dann in einen kugelförmigen Raum zu gelangen. Der Raum besteht aus einer zweischaligen pneumatischen Konstruktion, deren innere und äußere Hülle sich gegenläufig aufblasen und wieder leicht in sich zusammenfallen.

Die innere Blase misst zirka 1,75 Meter im Durchmesser, die äußere ist einen Meter weiter. Haus-Rucker-Co nennen sie *Plus-Minus-Zellen*. Das umhüllende transluzente Material ist mit roten Punkten bedruckt, die sich durch Kontraktion und Expansion konstant von „milchigen Flecken zu klaren Mustern“[2] zueinander verschieben. Auf der schlauchbootartigen Plattform im Inneren

1 Günter Zamp Kelp: Bevölkerungsnahes Planen – Beat Architektur, in: Kurier, Samstag, 29. Juli 1967, S. 8.
2 http://www.ortner.at/hr_he1.html (05.05.2008).

der Blase kann man sich hinlegen, es sich gemütlich machen und sich der beweglichen Architekturmaschine hingeben. Der Kugelinnenraum pulsiert mechanisch in gedehnten Intervallen, wird kleiner und größer. Wie eine Respirationsmaschine bläst sich die innere Blase auf, um dann wieder unter Getöse und Gezische in sich zusammenzufallen, wie es Laurids Ortner auf seiner Webseite beschreibt:

> „So kann man wahrnehmen, daß die luftgefüllten Kissen, deren Bäuche einen eben noch fast berührten, sich langsam zurückziehen, der umgebende Raum zu wachsen scheint, sich schließlich zu einer transluzenten Kugel formt, um dann in weicher Gegenbewegung wieder knapp heranzufließen.“[3]



Haus-Rucker-Co (Laurids Ortner, Günter Zamp Kelp, Klaus Pinter), Schnittzeichnung Gelbes Herz, 1968, MUMOK, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Leihgabe der Artothek des Bundes

Die Architekten hatten es zuerst *Intim-Room* genannt. Es sollte eine Architektursexmaschine sein, die Liebende in Schwingung

3 Ebd. (05.05.2008).

versetzt. Dann hieß der pulsierende Raum *Pulsating Space for 2*.[4] Jetzt heißt er *Yellow Heart – Das Gelbe Herz*, der Untertitel: *Leicht transportables Zuhause für Nomaden oder aber auch nur fürs Wochenende*.

In der Baugrube wird der Prototyp einer rhythmisierenden Freizeitmaschine präsentiert, dessen Funktion Kapsel für die Flucht vor dem Alltag, „drogenfreie Bewusstseinserweiterung"[5], Freizeitarchitektur ist. Das gelbe Ding ist als Add-on für die Wohnung oder den Garten konzipiert. Es soll den kurzfristigen, leicht erreichbaren Ausstieg aus dem Alltag ermöglichen und in einem losgelösten Environment Mann und Frau für die Freizeitgesellschaft einschwingen. Der Zweck der Maschine wird von Zamp Kelp folgendermaßen umschrieben:

> „Das Gelbe Herz gibt die Möglichkeit vor, die reale Umwelt für bestimmte Zeitabschnitte zu verlassen, einen Raum aufzusuchen, der einen starken Gegensatz zur natürlichen Umwelt darstellt. Die Zeit, die man im Gelben Herzen verbringt, hat ihren eigenen Rhythmus, dem man sich anpassen muss. Die optischen und akustischen Eindrücke verhelfen den Benützern zu einer neuen Art der Entspannung. Die weiche, pulsierende Bewegung des Zelleninnenraumes bewirkt eine allgemeine Auflockerung des Befindens. Gelöst und locker kehrt man in den Alltag zurück."[6]

In der Projektbeschreibung gehen Haus-Rucker-Co in der Zieldefinition noch weiter. Im Gelben Herz werden „einfache physische und psychische Erlebnisse […] intensiviert [und] körperliche Fähigkeiten aktiviert". [7]

Ein Jahr vor dem Flug der US-amerikanischen Raumkapsel Apollo 11 landet ein gelbes Ding in *außerirdischem* Design in der

4 Interview des Autors mit Günter Zamp Kelp, 3. Juni 2008, Berlin.

5 Vgl. Andrea Bina: Bedienungsanleitung für das Raumschiff Erde? …, in: dies. (Hg.): Haus-Rucker-Co. LIVE again, Lentos Kunstmuseum: Linz 2007, S. 12.

6 http://www.zamp-kelp.com/galerie/themes.html/hrc/1968/gelb_Herz/gelb_Herz.html (22.06.2008).

7 Haus-Rucker-Co, Text der Künstler, Wien 1968, zitiert in: Andrea Bina: Bedienungsanleitung für das Raumschiff Erde? …, in: dies. (Hg.): Haus-Rucker-Co. LIVE again, Lentos Kunstmuseum: Linz 2007, S. 12.

prominenten Baugrube in Wien. Jedoch entgegen der äußeren Erscheinung und der postulierten Intention ist der Innenraum der Intim-Zelle, ähnlich wie die Raumkapsel ein Jahr später, disziplinarisch als monofunktionales Einschließungsmilieu[8] strukturiert: Der Raum des Gelben Herzens selbst rhythmisiert den oder die Insassen für die repetitive Handlung. Im gelben Pneu in der Polizeibaugrube ist es die Liebe, ein Jahr später sind es Routinehandlungen der Astronauten.

Mind-Expanding-Programm

Die Präsentation des Gelben Herzen ist eine *Promotion*-Veranstaltung. Ziel ist es, spektakuläre Fotos des spacigen Designobjekts zu produzieren.[9] Die Mitglieder der Architekturgruppe und ihre Lebensgefährtinnen zeigen vor, wie das Gerät zu bedienen ist, kriechen jeweils zu zweit in den nach außen komplett geschlossenen Blaseninnenraum und – so lässt es sich imaginieren – kommen nach einer gewissen Zeit entspannt und glücklich, gemeinsam eingestimmt auf die neue Freizeitgesellschaft aus der Blase wieder heraus.[10]

Das Gelbe Herz ist ein Teil der Haus-Rucker-Co-Objektserie Mind-Expanding-Programm, das eine Architektur der Bewusstseinserweiterung propagiert. Im Leporello für die Haus-Rucker-Co-Ausstellung 1970 im Museum des 20. Jahrhunderts in Wien werden die Aktionen und die Objekte der Architekturgruppe chronologisch, jeweils mit Bild und Kurztext, vorgestellt: *Mind-Expander 1*, *Pneumachosm*, *Ballon für zwei, Connexion-Skin*, *Gelbes Herz (Modell)*, *Gelbes Herz*, *Fliegenkopf*, *Electric Skin*, *Roomscraper*, *Battleship*, *Mind-Expander 2*, *HRC TV-Show*, *Mondessen*, *Informationsstand*, *Magnet-Box*.

8 Vgl. Gilles Deleuze: Postskriptum über die Kontrollgesellschaften, in: ders.: Unterhandlungen, 1972–1990, Suhrkamp: Frankfurt am Main 1993 (französisches Original: L'autre journal, Nr. 1, Mai 1990), S. 254–262.
9 Interview des Autors mit Günter Zamp Kelp, 3. Juni 2008, Berlin.
10 Faktisch waren die Mitglieder der Architekturgruppe froh, wenn der experimentelle Mechanismus funktionierte und sie die doppelschalige Blase nicht händisch im Rhythmus aufblasen und zusammensacken lassen mussten. Auch der Lärmpegel in der Blase war ein nicht gelöstes Detail des Prototyps.

Die einzelnen Objekte und Aktionen greifen innerhalb der Gedankenwelt von Haus-Rucker-Co ineinander über. Die Idee des Gruppenraums *Pneumachosm* wird skaliert zum *Ballon für zwei*. Dieser wiederum wird zur *Connexion-Skin* umgeschneidert und umgeschweißt und dient in Folge als Grundlage für das Modell des Gelben Herzens, dessen Prototyp in einer Aktion in der Baugrube präsentiert wird. Jedes Objekt für sich ist eine Variante, eine Weiterentwicklung oder ein Detail eines anderen Objekts der Serie. Ausdrücklich werden die Objekte als Designprodukte oder als Architekturen und nicht als Kunstwerke verstanden. Die Aktionen und Ausstellungen sind Promotionsauftritte der Gruppe für die futuristischen Produkte.

Die Präsentationen, die Grafiken, Modellfotos und vor allem die Dokumentationsfotos der Prototypen sind allesamt auffallend stylisch und verstehen sich im Sinne der Produktwerbung als Promotionsmaterial. Die futuristischen Designobjekte werden oft mit aufreizend gekleideten Frauen abgelichtet, und die Architekten selbst präsentieren sich als Pop- oder Rockstars. Wie sich Laurids Ortner erinnert, „traten [wir] chic in eng anliegenden Overalls auf und fuhren mit flotten Schlitten vor“.[11]

Haus-Rucker-Co stehen mit ihrer Produktpalette in einer Linie mit einer Reihe von ähnlichen architektonischen Arbeitsweisen im In- und Ausland der späten 1960er und frühen 1970er Jahre. Am prominentesten ist wohl die englische Architekturgruppe Archigram, deren populärer Protagonist Peter Cook in seinem 1970 erscheinenden Buch über experimentelle Architektur eine Entwicklung der Architektur beschreibt, die Haus-Rucker-Co mit ihrem Mind-Expanding-Programm (und damit auch mit dem Gelben Herzen) antizipieren: Architektur werde sich in ein alltägliches Konsumprodukt auflösen.

> „Here we are really discussing the possibility that architecture will dissolve into being an everyday consumer durable. The notion of the popular package or the optional extra (added to whatever is already there) will gain ground in the next few years. We are already familiar with many

11 Antje Mayer: Jedem Kaff sein Bilbao. Poppig, populär oder populistisch? Eine junge Generation von österreichischen Architekten scheidet die Geister, wie jüngst die Biennale in Venedig zeigte, http://www.kwml.net/output/?e=58&page=rb_ARTIKEL&a=a945fefc&c=Architektur (20.03.2006).

> environmental supports which are credited with the title of architecture. These could be termed ‚gadgetecture': they may be tents, they may be packages, they may be things you can knock down or fold up or unpack or combine into hybrids. At any rate, they will necessarily involve your choice."[12]

Für Peter Cook ist es der Extra-Raum, der bereits in den 1960er Jahren von Fertigteilhausproduzenten in Katalogen angeboten wurde, sich jedoch als Modul einer Serie von *Clip-ons*, *Add-ons* zu einer neuartigen Behausung zusammenfügen ließ. In dieser Bewegung würde Architektur zum Dienstleister: „It is this area that furniture and environmental development can lead to some kind of composite series of prototypes."[13]

Wobei sich die Ästhetik von Haus-Rucker-Co, aber auch jene von Archigram gegen die perfekten Formen des Modernismus wendet und sie billige Materialien sowie Selbstbau, wie es etwa die pneumatischen Konstruktionen zulassen, bevorzugen. So können sie die Prototypen ihrer Designvision einer marktfähigen Objektserie verwirklichen, ohne sich einem Produzenten von vornherein anbiedern zu müssen, wie Günter Zamp Kelp betont. Im Produktionsprozess werden der Kunstmarkt wie auch die Kunstinstitutionen eingebunden: So konnte die Architekturgruppe das Modell des Gelben Herzens an das Museum für Moderne Kunst in Wien verkaufen und damit den Prototypen realisieren, der ursprünglich über die Kölner Galerie Zwirner an den Kunstsammler Peter Ludwig verkauft werden hätte sollen.

Das Programm der Objektserie ist dabei eindeutig. Ganz nach dem Motto der Haus-Rucker-Co bewirkt die Architektur durch sensorische und visuelle Effekte Bewusstseinserweiterungen der Benutzerinnen und Benutzer für die – wie es die jungen Architekten nennen – *Vanillezukunft*. Dabei ist die intendierte, drogenfreie Mind-Expansion keine solipsistische Erfahrung des Einzelnen, sondern soll in den meisten Fällen der Projekte zu zweit erlebt werden. So wird man gemeinsam in der Blase des Gelben Herzens auf den gleichen Rhythmus, auf die gleiche Bewegung hin synchronisiert.

12 Peter Cook: Experimental Architecture, Studio Vista: London 1970, S. 127.
13 Ebd., S. 128.

Das Gelbe Herz ist eine dynamisch-mechanische Maschine. Das Objekt ist in sich geschlossen und steht ganz ruhig da, beschleunigt innerlich, nimmt an Geschwindigkeit zu, bläst sich auf und wird wieder langsamer, wenn es in sich zusammenfällt. Die ganze Kraft des Designs wirkt rhythmisch im Inneren. Die Stahlrohrkonstruktion ist der konservative, statische Teil der Maschine und hält die beweglichen Teile in Schwebe. Die Schläuche und Pneukonstruktionen sind, zusammen mit den bunten Drucken auf der Folie, wabernde Teile des Gelben Herzens, welche die entspannende, genüssliche Vanillewirklichkeit produzieren.

Im Unterschied zu neutralen, programmatischen Zuschreibungen, in denen man allgemein wohnt, arbeitet oder schläft und sich je nach Lust und Laune einrichten kann, hat der Innenraum des Gelben Herzens ein singuläres Ziel: das jeweilige Paar im Inneren der Blase in einen genüsslichen, entspannten Zustand zu versetzen und damit produktiv zu machen. Der Raum selbst performt und produziert, wirkt aktiv auf die Benutzerinnen und Benutzer, die sich ihm ganz passiv hingeben können und wollen.

Regulierende Intimzelle

Mit unbrechbarem Optimismus glauben Haus-Rucker-Co an die Zukunft der Freizeitgesellschaft. Sie begeben sich freiwillig in die konditionierende, weiche Zelle, die sie sich selber konstruieren, und distanzieren sich von der in unmittelbarer Nachbarschaft und am Tag vorher stattfindenden Performance *Kunst und Revolution* von Günter Brus, Otto Mühl, Valie Export, Oswald Wiener und anderen an der Wiener Hauptuniversität:

> „Der Wiener Aktionismus feierte derartige Urständ, daß sich die Boulevardpresse noch wochenlang in der Thematik baden konnte. Gestank aber paßte nicht in die gelb gefärbte ‚Vanillezukunft', an die wir mit unbrechbarem Optimismus glaubten. Wir jedenfalls distanzierten uns damals von der mit Fäkalien angereicherten Aktion hektografisch in DIN A4-Form an mehreren Stellen der Innenstadt."[14]

14 Günter Zamp Kelp: Journal, in: HAUS-RUCKER-CO 1967 bis 1983. Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt am Main, Verlag Friedrich Vieweg & Sohn: Braunschweig–Wiesbaden 1984, S. 42.

Hunderte Haus-Rucker-Co-Plakate gegen Nacktheit, Onanie, gegen Auspeitschen und Selbstverstümmeln, gegen das Verschmieren der eigenen Exkremente auf dem nackten Körper bei gleichzeitigem Singen der österreichischen Nationalhymne sind die logische Folge einer jungen dynamischen Architekturpraxis, die eben nicht, so wie das die Kuratorin und Kunsthistorikerin Andrea Bina vorschlägt, sozialpolitische Gesellschaftskritik übt, weil sie einen „pulsierende[n] Raum für zwei Personen oder eine Zelle für Liebende genau dort platziert, wo man Zellen für Freiheitsberaubte wähnt".[15]

Es ist die einfache Affirmation eines konkreten gesellschaftlichen Diskurses, der an die ewige Freizeit durch Automation glaubt. Daraus schöpft das gelbe Vanilledesign für Freizeit, Genuss und Entspannung seine Wirkmächtigkeit bis heute. „Die weiche, pulsierende Bewegung des Zelleninnenraums bewirkt eine allgemeine Auflockerung des Befindens",[16] gestaltet eine „[h]eitere Zuversicht, […], formt eine schillernde Blase, in der das ganze Leben Platz zu haben [scheint]".[17] So produziert das Gelbe Herz einen von der Außenwelt abgeschlossenen Innenraum für die freiwilligen Gefangenen, die *Voluntary Prisoners*[18] einer bunten und fröhlichen Freizeitgesellschaft, deren Alltag, wie Laurids Ortner meint, „mit einem Mal etwas [war], das nicht grau zu sein brauchte".[19]

15 Andrea Bina: Bedienungsanleitung für das Raumschiff Erde? … in: dies. (Hg.): Haus-Rucker-Co. LIVE again, Lentos Kunstmuseum: Linz 2007, S. 13.
16 Haus-Rucker-Co (1968), zitiert in: Günter Zamp Kelp: Wind, Schaum, Raumgefühl, in: Andrea Bina (Hg.): Haus-Rucker-Co. LIVE again, Lentos Kunstmuseum: Linz 2007, 2003.
17 Laurids Ortner: Katalog Haus-Rucker-Co, Vieweg Verlag: Braunschweig 1984, S. 70.
18 Vgl. Rem Koolhaas, Elia Zenghelis: Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture. Diplomprojekt an der Architectural Association, London 1972 und Wettbewerbsbeitrag für den *Casabella*-Wettbewerb „The City as Meaningful Environment", ebenfalls 1972. Publiziert in: OMA, Koolhaas, Mau: S,M,L,XL, 010 Publishers: Rotterdam 1995, S. 2–21; und in: Martin van Schaik, Otokar Mácel: Exit Utopia. Architectural Provocations 1956–76, Prestel: München 2005.
19 Laurids Ortner: Katalog Haus-Rucker-Co, Braunschweig 1984, S. 70.

The Working Glamour

John Lennon, Yoko Ono: Bed-in, Amsterdam und Montreal, März und Mai 1969













Filmstills verschiedener Dokumentarfilme der Bed-in-Performances in Amsterdam und in Montreal, März und Mai 1969, Urheber unbekannt

Zweiter Akt: die Wiederholung

Am späten Abend des 26. Mai 1969 betritt ein junges Ehepaar, gefolgt von einer Entourage aus Managern, Kamerateams, Fotografen und Journalistinnen, sein Hotelzimmer im Queen Elizabeth Hotel in Montreal. Beide sind weiß gekleidet. Die Frau mit weißem Hut mit Riesenkrempe, schwarzer Sonnenbrille, einem elegant geschnittenen weißen Kostüm und einer blauen Kunstblume in der Hand. Der vollbärtige Mann mit wallendem Haar trägt einen strahlend weißen Anzug, einen weißen Rollkragenpullover sowie weiße Schuhe. Das junge Paar sind die 36-jährige japanische Künstlerin Yoko Ono und der 29-jährige englische Musiker John Lennon. Eine Woche lang werden sie für den Frieden arbeiten und das Format ihres Honeymoons, das Bed-in im Amsterdamer Hilton zwei Monate zuvor, nun in Nordamerika wiederholen. Ursprünglich war die aktionistische Arbeitswoche in einem Hotelbett in New York geplant gewesen. Die US-amerikanischen Behörden verweigerten jedoch John Lennon das Visum.[1] Die beiden waren zuerst auf die Bahamas geflogen. Nach einer Nacht in unerträglicher Hitze hatte das Paar beschlossen, ihre Arbeit nach Kanada zu verlagern. Im King Edward in Toronto mussten sie einen kurzen administrativen Zwischenstopp einlegen, um auf ihre Einreisebewilligung zu warten.

Das *king-sized* Bett wird zentriert am Panoramafenster positioniert, das den Ausblick hinter den beiden großen Kopfkissen wie eine Theaterbühne rahmt. Die beiden Slogans des Bed-in sind auf Zettel geschrieben und werden an der Fensterscheibe hinter dem Bett festgeklebt. Wie schon im März in Amsterdam lesen wir: „Bed Peace", „Hair Peace". Auf der weißen Heizungsverkleidung beim Fenster werden Blumen platziert. Die Vorhänge sind aufgezogen. Links und rechts des Bettes werden selbstgestaltete Poster angebracht. „I love Yoko". „I love John". Kinderzeichnungen von Yoko Onos Tochter Kyoko hängen neben Zeichnungen von John Lennon. Ein großer Perserteppich liegt am Boden. Eine Gitarre lehnt an der Wand. Rechts vom Bett befindet sich ein Tischchen mit einem Telefon. Ein Scheinwerfer wird über dem Bett montiert. Links und rechts des Bettes werden weitere Lampen aufgestellt. Der

1 John Lennon war im Jahr zuvor von einem Gericht in London wegen Marihuanabesitzes verurteilt worden. Dies galt als Vorwand, um dem britischen Popmusiker die Einreise in die Vereinigten Staaten von Amerika zu verweigern.

lokale Radio-DJ Chuck Chandler baut im Zimmer ein Studio auf. Kanadische und private Kamerateams, Fotografinnen und Journalisten sind anwesend.

Von Montag, dem 26. Mai, bis Sonntag, dem 1. Juni 1969, arbeiten John Lennon und Yoko Ono öffentlich im Bett, sind von dort aus in ganz Amerika gegenwärtig, sind on air. Sie geben Radiointerviews via Telefon, sie empfangen Gäste und betätigen sich auf engstem Raum für ihre Mission: den Frieden auf Erden. Der Psychologe Timothy Leary und seine Frau Rosemary, der Rabbi und Friedensaktivist Abraham Feinberg und andere schließen sich den beiden am Bett an. Am Samstagabend wird das später weltberühmte Lied „Give Peace a Chance" im Hotelzimmer aufgenommen.

Die Performance im Hotelbett ist ursprünglich skriptlos als offenes Kunstwerk konzipiert. In der ersten Version der Appropriation des hegemonialen Hotelraums in Amsterdam bleiben die Rollen der beiden Jungvermählten offen und stiften Verwirrung. Sowohl Yoko Ono als auch John Lennon geben Interviews, sind gleichberechtigte Partner mit unterschiedlichen Erklärungen und Botschaften. Die Journalisten und Journalistinnen sind irritiert und wissen nicht recht, wie sie über die Aktion berichten sollen. Schlagzeilen wie „Married Couple Are in Bed" oder „They Are Getting up Today" belegen diese Ratlosigkeit eindrücklich. In der Wiederholung in Montreal übernimmt der kanadische Fernsehsender CBC für ihre TV-Sendung „The Way It Is" die Planung und choreographiert die Performance.



**Filmstill Bed-in Amsterdam,
aus: David Leaf, John Scheinfeld:
The U.S. vs. John Lennon, 2006,
Timecode: 27:10, Urheber unbekannt**

Der TV-Sender nutzt das Format Bed-in und lädt Gäste wie den rechtsliberalen Comiczeichner Al Capp oder den Komödianten und Bürgerrechtler Dick Gregory an das Bett von Lennon und Ono ein. Die Fernsehanstalt weist im ausgestrahlten Filmmaterial sowohl den Gästen als auch den Gastgebern eindeutige Rollen zu, die Teil der Mythosbildung werden: der zornige, männliche, vielleicht ein wenig naive Held (John Lennon), der sich ernsthaft und mit viel Emotion und Passion für den Weltfrieden einsetzt, die ergebene, schöne und exotische Frau (Yoko Ono), die den Helden stumm anhimmelt, sowie der brutale, gefühllose, erzkonservative Provokateur und Bösewicht (Al Capp), der dem Musiker und der Künstlerin vorwirft, die ganze Show ja doch nur für Geld zu inszenieren: „I write my cartoons for money. Just as you would sing your songs. Exactly the same reason … And much of the same reason this is happening too, if the truth is being told.“[2] Mit dunklem, zweireihigem Marineanzug, Messingknöpfen, weißem Hemd und Krawatte tritt er hinkend zum Bett, den rechten Arm zum Handshake ausgestreckt. Ganz selbstironisch und seiner Rolle bewusst, stellt er sich vor: „Dreadful, neanderthal old fascist … How do you do?“[3]

Das Bed-in ist ein unternehmerischer Akt John Lennons und Yoko Onos, der als symbolische Handlung inszeniert wird und sich an alle richtet. Es eignet sich die Typologie des *Grandhotel* an und nimmt aus heutiger Sicht im Gebrauch der Räume eine zeitgenössische Arbeitssituation vorweg. Das Bed-in ist eine Schablone zeitgenössischer Arbeitsformate, die ich in Anlehnung an den Begriff der *Working Poor*[4] als Working Glamour bezeichnen will. Es ist eine Folie für ein Leben, in dem das Arbeiten im Bett und vom Hotel aus als äußerste Phantasie des Arbeiters – als äußerste Freiheitsfiktion – zunehmend Wirklichkeit wird. Indem Arbeiten, Freizeit und Leben zunehmend miteinander konvergieren, werden auch Kippmomente einer scheinbar glamourösen Arbeitsweise

2 John and Yoko’s Year of Peace (DVD), Paul McGrath (Director), Alan Lysaght (Producer), Canadian Broadcasting Corporation, 2000, Timecode: 17:42.

3 Ebd., 17:35.

4 Der Begriff Working Poor wird in der Literatur unterschiedlich gebraucht, stellt aber allgemein gesagt eine Gruppe von Erwerbstätigen dar, deren Einkommen trotz mehrerer Jobs unterhalb der Armutsgrenze liegt. In Kalifornien werden vor allem hispanische Einwanderer und Einwanderinnen (ohne Aufenthaltsbewilligung) unter dem Begriff subsumiert.

sichtbar, die sich zwischen entgrenztem Raumanspruch und seiner begrenzten Einlösung darstellen.

In der Inszenierung des Bed-in konvergieren Lebensraum und Arbeitsraum. Das Bed-in wird nicht auf der Bühne eines Theaters oder in einem Stadion, nicht in einem Kunstmuseum oder in einer Galerie arrangiert. Vielmehr findet die Performance in Räumen statt, in denen John Lennon und Yoko Ono wohnen.[5] Diese räumliche Rahmung unterscheidet sich grundlegend von den Orten der Kunst Yoko Onos, den Musikstudios, in denen beide arbeiten, oder den Konzert-Arenen John Lennons. Sind der Kunstraum, das Studio oder der Bühnenraum traditionell vom Wohnen getrennt, wird ihr alltäglicher Lebensraum im Bed-in nun zum zeitweiligen Arbeitsraum und umgekehrt ihr Arbeitsraum zum Wohnraum: Sie bewohnen den Raum ihrer Performance und arbeiten in ihrem Wohnraum. Abseits der Pressekonferenzen und der Besuche, abseits der Telefoninterviews hausen Yoko Ono und John Lennon in diesen Zimmern, essen und schlafen dort.

Hybrider Arbeitsraum Grandhotel

Das Hotelzimmer im Hilton in Amsterdam, das Queen Elizabeth in Montreal, das Hotelzimmer des Sheraton Hotels auf den Bahamas und der kurze Zwischenaufenthalt im Hotel in Toronto sowie das Hamilton Place Hotel am Hyde Park Corner in London, das den beiden Stars zwischen den beiden Bed-ins und auch danach Heimat ist,[6] aber auch die Orte zwischen London, Paris, Gibraltar, Paris, Amsterdam, Wien, London, Bahamas, Toronto, Montreal, Ottawa, London,[7] die Flughäfen und ihre Gangways und Wartehallen, die Limousinen und Flugzeuge, sind Teil eines großen, nicht enden wollenden räumlichen Kontinuums, in dem sie leben und arbeiten, das durch die Verwendung der Bilder der offiziellen

5 Seitdem die beiden ein Paar sind, leben sie im Londoner Luxushotel The Inn on the Park nahe dem Hyde Park Corner. Nur kurz waren sie im Mai 1968 im Haus von Paul McCartney sowie im ehemaligen Apartment von Ringo Starr zu Gast.

6 Sie kaufen zwar das Anwesen in Tittenhurst am 4. Mai 1969, können es aber erst im August desselben Jahres beziehen.

7 In den zwei Monaten vom Zeitpunkt ihres Entschlusses zu heiraten bis zur Rückkehr nach London nach dem zweiten Bed-in in Montreal legen sie weit mehr als 25.000 Flugkilometer zurück. Sie leben ausschließlich in Hotels, Flughäfen und in Autos oder Flugzeugen.

Dokumentationsfilme zudem verstärkt wird. Die Aufnahmen aus Amsterdam, Montreal, Toronto oder den Bahamas, in denen meist die Gesichter oder das Bett vor einem Panoramafenster mit John und Yoko im Close-up zu sehen sind, werden quasi zeit- und ortlos beliebig zueinandermontiert, um den *einen* Lennon-Mythos zu erzählen, der durch die Choreographie des kanadischen Fernsehens geprägt wurde.

Die genannten Hotels, die John Lennon und Yoko Ono bewohnen, sind allesamt moderne Grandhotels US-amerikanischer Provenienz, die als demokratische Architekturmaschinen in der Vorstellung US-Amerikas Zeichen einer freien, friedvollen Welt – einer offenen, transparenten und kapitalistischen Gesellschaft – sind. Diese modernen Luxushotels der Nachkriegsjahre sind alle im Internationalen Stil gebaut. Es sind sachlich-kühle und moderne Gebäudestrukturen mit klar lesbaren Konstruktionen aus Sichtbeton, mit großen Glasflächen und mit thematisch gestalteten Sphären, exklusiven Restaurants, Shoppingbereichen und Zimmern.

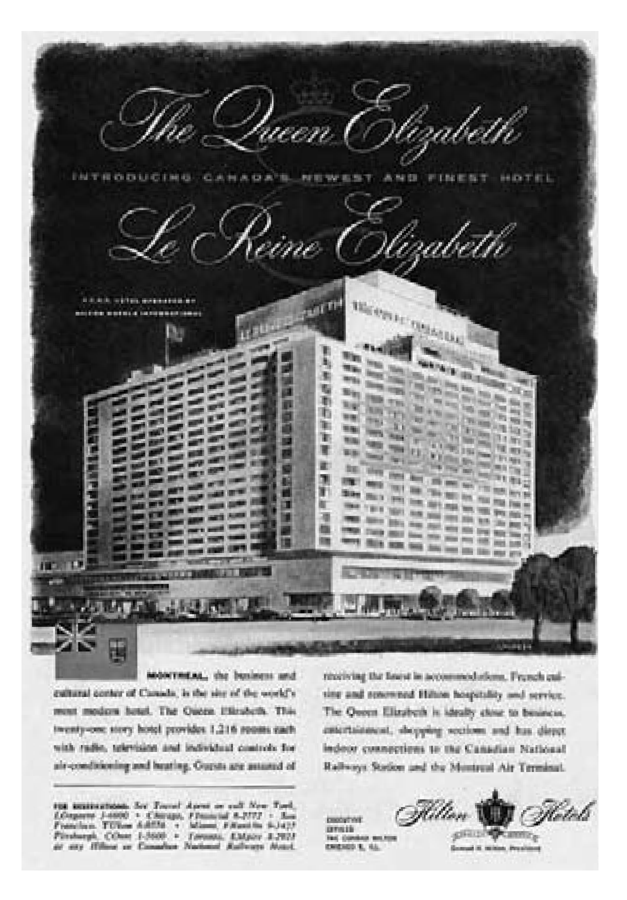
„Each of our hotels is a little America“[8], bringt das Konzept der paradigmatischen Hilton Hotel Corporation auf den Punkt, in deren Ablegern in Amsterdam und Montreal auch die beiden Bed-ins stattfinden. Genauer betrachtet sind diese American-Style-Luxury-Hotels nur die moderne Modulation des historischen Typus des Grandhotels und seines Gebrauchs als koloniale *Outposts* eines im 19. Jahrhundert entstehenden, weltumspannenden Schienennetzes für ausgedehnte Handelsunternehmungen.

Die luxuriösen Herbergen, die den gewohnten Standard und eine fürstliche Atmosphäre garantierten, wurden von privaten Eisenbahngesellschaften an bedeutenden Knoten- und Endpunkten der Schienenstränge als hybride Refugien für Handelskaufleute, die *commercial tourists*, die oft bis zu 75 % der Auslastung eines Hotels garantierten,[9] als auch für exklusive Urlaube des aufstrebenden Bürgertums errichtet. Es sind räumliche Mischformen,

8 Conrad Hilton: Be my Guest, zitiert in: Annabel Jane Wharton: Building the Cold War. Hilton International Hotels and Modern Architecture, The University of Chicago Press: Chicago–London 2001, S. 1.

9 Donald Albrecht, Elizabeth Johnson: New Hotels for Global Nomads, Merell Publishers: New York 2002, S. 21.

die einerseits bürgerliche Resorts, Freizeitarchitekturen sind und andererseits als Stützpunkte für Handelsreisende, also auch als Arbeitsplätze konzipiert wurden.



Inserat des Queen Elizabeth Hotels in Montreal, zirka 1950er Jahre, Download von http://www.playle.com, am 26.11. 2008, Urheber unbekannt

Ähnlich den Londoner Clubs, wie zum Beispiel *Boodle's* (1762) oder dem *Athenæum Club* (1824), rahmen die Grandhotels als idealtypische Modelle den Modus bourgeoiser Arbeit. Sie werden als exklusive Orte der Freizeit des neu entstehenden Bürgertums, der Unternehmer, der bürgerlichen Ärzte, der Akademiker, aber auch der Künstler und Literaten verstanden. Doch übersieht eine derartige Kategorisierung den Begriff der Arbeit im bürgerlichen Diskurs als *Ort des subjektiven Glücksstrebens*. Die Werte schaffende Arbeit[10]

10 Vgl. z. B. die Arbeitswertlehre des schottische Moralphilosophen Adam Smith, der selbst Mitglied im Boodle's war.

ist die Anwendung von Wissen und der Austausch von Gütern und Diensten. Sowohl die Clubs als auch die Grandhotels bieten einen repräsentativen Rahmen zur Bündelung verschiedener produktiver Tätigkeiten, wie der allgemeinen Kontaktpflege und der Korrespondenz mit unterschiedlichen Geschäftspartnern. In diesem Sinne explizieren Boodle's und das Athenæum und eben auch die Grandhotels auf eindrückliche Weise eine Stätte, die Menschen auf ein gemeinsames Ziel hin produktiv macht.

Boodle's wurde für den *Savoir Vivre Club* gegründet, in dem sich die Mitglieder der aufstrebenden Bevölkerungsschicht vernetzten. Das Athenæum war eine Interessengemeinschaft für Künstler, Literaten und Wissenschafter sowie deren Mäzene. Die Architekturen der Clubs waren aristokratisch anmutende Stadthäuser mit Raumfluchten aus herrschaftlichen Salons mit lederbezogenen Fauteuils und prächtigen Bibliotheken, in denen sich die Mitglieder in exklusivem Ambiente treffen und in angenehmer Gesprächsatmosphäre produktiv werden konnten. Ähnlich prachtvoll waren die Grandhotels der Jahrhundertwende, wie zum Beispiel jene in Singapur (1887) und in Bombay (1904), die als Außenhandelsposten konzipiert waren, oder das Palast Hotel (1897) und das Grand Hotel (1905) in St. Moritz, welche einerseits für ein anglophiles, royalistisches Urlaubspublikum und andererseits für eine vorwiegend jüdische Oberschicht gedacht waren.[11]

Diese neuartigen Arbeitsräume, in denen das Bed-in inszeniert wird, etablieren exklusive private Innenräume der gehobenen Schicht. Eintritt wird nur dem zahlenden Gast gleicher Gesinnung gewährt.[12] Die intersubjektive Verbindung, vor allem das Gespräch[13] zwischen den Mitgliedern, zeichnet die Gruppen aus, die als Akteure Informationen austauschen und dadurch produktiv werden. Die Architektur der Stadthäuser und der Grandhotels, ihre Repräsentation und mehr noch ihre programmatische Ordnung im Inneren konstruieren dabei einen intimen Raum persönlicher

11 Vgl. Herbert Lachmayer, Christian Gargerle, Géza Hajós: The Grand Hotel, in: AA Files, Nr. 22, Autumn 1991, AA Publications: London, S. 33–41, hier: S. 33 f.

12 In den Clubs zudem nur durch die Fürsprache eines oder mehrerer etablierter Mitglieder.

13 Das Gespräch ist die grundlegende Praxis, im bürgerlichen Sinne souverän handeln zu können. Vgl. dazu Andreas Reckwitz: Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne, Velbrück Wissenschaft: Göttingen 2006, S. 188.

und *privater* Beziehungen, der als zweites Wohnzimmer einen der Adelsgesellschaft entlehnten öffentlichen Charakter hat, welcher die permanente soziale Sichtbarkeit der Mitglieder innerhalb des Innenraums gewährleistet.

Räume des Containment

Nach dem Zweiten Weltkrieg waren es vor allem die Hotelanlagen der Hilton Corporation, die meist in Verbindung mit oder parallel zu der offiziellen Repräsentanz der Vereinigten Staaten entwickelt, als Teil der Truman'schen *Containment*-Politik finanziert und errichtet wurden. Als Zeichen einer freien, zivilisierten Welt folgten die Designs der US-amerikanischen Architekturfirmen wie SOM oder Pereia und Luckman der Hilton-Parole „to achieve world peace by world trade and travel"[14] und wurden an strategisch günstig gelegenen Außenhandelsposten platziert. Zwischen 1949 und 1966 gab es in Europa und im Nahen Osten insgesamt 17 Luxushotels unter anderem in Istanbul, Kairo, Tel Aviv, Jerusalem, Athen, London, Berlin und Rom.

Das Hilton in Amsterdam (1958–62) wurde von niederländischen Reedereien, einer Fluggesellschaft und durch Gelder des Marshall-Plans finanziert und vom holländischen Architekten Hugh Maaskant unter der strengen programmatischen Regie des damaligen CEOs der Hilton Corporation, John Houser, entworfen.[15] Das

14 Hilton Magazine, 1963, S. 35.

15 Vgl. Michelle Provoost: Hugh Maaskant. Architect van de vooruitgang (Dissertation, University of Groningern), Uitgiverij 010, Rotterdam 2003, hoofdstuk 11: Fabriken en droommachine, http://irs.ub.rug.nl/ppn/251818810. Das 11. Kapitel der Monographie über Maaskant berichtet ausführlich über die Entstehung der Hilton-Hotels in Rotterdam und in Amsterdam, die, wie auch in anderen Teilen Europas, mit Geld für den Wiederaufbau (Marshall-Plan) und auch über lokale und regionale Finanziers errichtet wurden. In den Niederlanden waren es die Reedereien und eine Fluglinie, die die Errichtung der Luxushotels vorantrieben und schlussendlich auch großteils finanzierten. Sowohl der Rotterdamer Hafen als auch Amsterdam sollten je ein exklusives Hotel für wohlhabende Reisende aus Übersee und auch aus Europa bekommen. Die beiden Hotels waren für ein unterschiedliches Zielpublikum gebaut worden: Das Rotterdamer Hilton war überwiegend für europäische Handelsreisende errichtet worden, das Amsterdamer Hilton, im Innenraum opulenter und historisierend, sollte amerikanischen Touristinnen und Touristen entsprechen.

Queen Elizabeth Hotel war von der kanadischen Bahngesellschaft 1958 errichtet und von der Hilton Corporation geführt, später aber an die Fairmont Hotels and Resorts verkauft worden.



Urbane Eingangssituation des Amsterdamer Hilton mit Shell-Tankstelle im Vordergrund, aus: Michelle Provoost: Hugh Maaskant. Architect van de vooruitgang (PhD Dissertation, University of Groningern), Uitgiverij 010, Rotterdam 2003, Urheber unbekannt

Die American-Style-Luxury-Hotels stehen weithin sichtbar im Stadtbild, werden wie die Grandhotels der Eisenbahngesellschaften an den Verkehrsknotenpunkten errichtet, orientieren sich aber nicht länger ausschließlich am Schienenverkehr, sondern zunehmend am Autoindividualverkehr. Das Amsterdamer Hilton liegt am Rande von H.P. Berlages Plan Zuid (gebaut 1917–25), gegenüber dem Bahnhof Amsterdam Zuid, wo in Berlages Plan ursprünglich die Bauakademie konzipiert war, und schließt, wie die Kunsthistorikerin Michelle Provoost berichtet, die Symmetrieachse der Minervalaan.[16]

16 Michelle Provoost: Hugh Maaskant. Architect van de vooruitgang (Dissertation, University of Groningern), Uitgiverij 010, Rotterdam 2003, S. 255. Die Dissertation ist auch unter http://irs.ub.rug.nl/ppn/251818810 zum Download erhältlich.

Das Queen Elizabeth Hotel in Montreal ist die räumliche Erweiterung einerseits des Hauptbahnhofs in Downtown und andererseits der größten unterirdischen Shoppingmall der Welt (heute: RÉSO).

Die Erscheinung im Stadtbild, das Betreten des Luxushotels, die Rezeption und die Lobby sowie die Wege zu den Zimmern, die Distribution der Gäste werden elegant zurückhaltend, unaufdringlich modern, neutral und lesbar inszeniert, wie die Architekturtheoretikerin Annabel Jane Wharton berichtet.

> „Those [hotels] were marked by their brilliant transparency. The program of the space was immediately legible to those who were paying for it. The principal route from entrance to registration to elevator to room to balcony was clear. Signage was unnecessary. Diversion – shops, restaurants, bars, the swimming pool – were distinctly diversions, however attractive. Floor coverings did not draw attention to themselves; carpets tended to be earth-toned and monochromatic. Also avoided along the main circulation route were ornamental ceiling treatments – moldings, coffers, trompe l'oeil vaulted forms – which might have suggested a plasticity and depth not intrinsic to construction methods. Similarly, walls were presented as arbitrary dividers. Polished marble, tile, neutral paint described a series of logical surfaces. Walls worked as depthless ground. Nothing architectural drew the observer's attention away from the patrons for whom the building was a backdrop."[17]

Die modernistische Zeichenhaftigkeit, die noble Zurückhaltung und die Transparenz sind notwendiger wirtschaftlicher, organisatorischer und konzeptioneller Unterbau der Hotelgebäude als Infrastrukturknotenpunkte. Die hegemonialen US-amerikanischen Zeichen müssen als autonom konzipierte Gebäudekomplexe innerhalb einer beliebigen Stadtstruktur ähnlich aussehen, gleich funktionieren und von der fremden Stadt insulieren. Sie müssen aber auch einfach zu kontrollierende Gebäudekomplexe sein und dem Diktum maximaler Rentabilität gehorchen, die, wie Roland Barthes feststellt, durch Transparenz der Räume gegeben ist.[18]

17 Annabel Jane Wharton: Building the Cold War. Hilton International Hotels and Modern Architecture, The University of Chicago Press: Chicago–London 2001, S. 4.

18 Roland Barthes: Wie zusammen leben, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Auflage 2007, S. 105.

Nicht zuletzt müssen die Hiltons als Inseln der Zivilisation ihre Gäste vor einem als gefährlich konstruierten Außen schützen, wie Annabel Jane Wharton berichtet:

> „The Hilton was located to insulate its occupants from the sensorial assaults of the city. [Its] setting distanced them from the city; its air-conditioning and double-pane plate glass excluded noise and odor. Vision was also protected.“[19]

Maximal optimierte Räumlichkeiten und strategisches Konsumarrangement prägen dabei die innere Organisation der herrschaftlichen Grandhotels. Rund um die Rezeption werden mehrstöckige Eingangsbereiche, Shoppingzonen, Cafés und Restaurants organisiert. Verkehrswege und Aufenthaltsräume des Dienstpersonals[20] sind funktional strikt vom repräsentativen Teil des Hotels getrennt. Die einzelnen Zimmer werden nach identischen Standards ausgestattet und zum *consumable space*,[21] dem maximal flexiblen Minimalraum, der zum höchstmöglichen Preis vermietet werden kann und später durch Firmen wie die Hilton Corporation mit standardisierten Schemata elaborierter Spezifikationen und Standards für die Logistik, die Zimmeraufteilung und die allgemeine Organisation der Gebäude optimiert wurde.

Hugh Maaskant entwirft das Hilton in Amsterdam als reinen Verkehrsweg, als Architektur der reinen, transparenten Verteilung. Die Gebäudestruktur muss als Infrastruktur neutral sein, um im Innenraum die Vorstellung des jeweiligen Kontextes als Dekoration aufnehmen zu können. Wie Michelle Provoost feststellt, ist es eine Hotelarchitektur, die nicht durch räumliche Qualitäten Eindruck macht. Der Raum verschwinde und werde nur durch Dekormaterialien und einzelne freistehende Objekte manifest, die vom Director for Architecture and Interior Design, Emmanuel Gran,

19 Annabel Jane Wharton: Building the Cold War. Hilton International Hotels and Modern Architecture, The University of Chicago Press: Chicago–London 2001, S. 29.

20 Herbert Lachmayer et al. zeichnen eine Genealogie des Grandhotels, das sich aus der Fürstenresidenz ableitet und eine funktionale Trennung zwischen Fürst/Dienstpersonal (Privaträume des Fürsten, Schlafgemächer) und den Gästen (Vestibül, Empfang) hat. Folgt man dieser Genealogie, so stellt man fest, dass diese funktionale Trennung im modernen Grandhotel aufrechtbleibt, der Gebrauch, die Anordnung und die Ausstattung sich aber vollkommen verdrehen.

21 Vgl. Donald Albrecht, Elizabeth Johnson: New Hotels for Global Nomads, Merell Publishers: New York 2002.

und Hiltons Innenraumdekorateurin Inge Bech gestaltet wurden.[22] Die thematisch gestalteten Bereiche sind abgeschlossene Sphären, die innerhalb der modernistischen Gebäudestruktur strategisch platziert werden, den Innenraum der Hotels symbolisch ordnen und den jeweiligen Außenraum einfach vermittelbar für die (US-amerikanischen) Handelsreisenden reproduzieren: Das Istanbuler Hilton heißt seine Gäste mit einem stilisierten fliegenden Teppich als Vordach willkommen, und im römischen Hilton wird ein großer runder Brunnen installiert. Das Hilton in Amsterdam wird mit historischen Szenen opulent dekoriert, ein offener Kamin ist die Hauptattraktion der thematisch gestalteten Raumfolge *Hollands Glory – The Seven Seas – Gateway to Europe* im Erdgeschoßbereich, die Materialien sind dunkles Holz und Backstein.



Zentralraum im Erdgeschoßbereich des Amsterdamer Hilton. Die Hauptattraktion ist der offene Kamin. Aus: Michelle Provoost: Hugh Maaskant, Architect van de vooruitgang (PhD Dissertation, University of Groningern), Uitgiverij 010, Rotterdam 2003, Urheber unbekannt

22 Vgl. Michelle Provoost: Hugh Maaskant. Architect van de vooruitgang (PhD Dissertation, University of Groningern), Uitgiverij 010, Rotterdam 2003, S. 260.

Als Refugien des Bürgertums werden die Grandhotels der Jahrhundertwende und ihre modernen Modulationen der Hilton Corporation als ein multifokales, fürstliches und leicht lesbares Ambiente für zahlende Gäste geschaffen, deren Gastgeber, die Hotelmanager, jedem einzelnen Gast, egal ob König[23] oder Bürger, zumindest temporär vermitteln, das Zentrum des Arrangements zu sein, wie Herbert Lachmayer et al. berichten:

> „Hoteliers created an aura of abundance, giving every guest the impression of being the focus of a massive service mechanism. They certainly did not encourage the idea that there were no other guests, however, and a major attraction of the great Hotel must always have been that of securing a privileged position, comfort and repose, within a crowded and busy world."[24]

Zudem will der Innenraum eine Fantasiewelt sein, in der die Gäste dem Alltag entfliehen können. „Eine Frau, die dort hereinkommt, muss sich geliebt – und ein Mann sich wie ein Mann von Welt fühlen",[25] wie es der Architekt des Amsterdamer Hilton Hugh Maaskant ausdrückt.

Tatsächlich ist es die kontrollierte und bis ins letzte Detail geplante Fiktion einer vormals äußeren Welt. Ähnlich der Kristallpalastmetapher des deutschen Philosophen Peter Sloterdijk ist der Innenraum „ein Treibhaus, das alles vormals Äußere nach innen gezogen hat".[26] Das Grandhotel stellt nicht nur einen Raum der programmatischen Konvergenz von Arbeitsplatz und Wohnraum dar. Mit dem Raum der American-Style-Luxury-Hotels wird ein möglichst perfekter Konsumraum als Teil eines weltumspannenden Netzwerks konstruiert, der den Mitgliedern Sicherheit und Heimeligkeit suggeriert.

23 Der König von England auf Urlaub an der französischen Riviera war ebenso Gast im Grandhotel wie auch die wohlhabenden Bürger.
24 Herbert Lachmayer, Christian Gargerle, Géza Hajós: The Grand Hotel, in: AA Files, Nr. 22, Autumn 1991, AA Publications: London, S. 33–41, hier: S. 39.
25 Hugh Maaskant zitiert in: Michelle Provoost: Hugh Maaskant. Architect van de vooruitgang (PhD Dissertation, University of Groningern), Uitgiverij 010, Rotterdam 2003, S. 245, eigene Übertragung aus dem Niederländischen.
26 Peter Sloterdijk: Im Weltinnenraum des Kapitals, Suhrkamp: Frankfurt am Main 2005, S. 26.

Künstlerische Rahmung: „To assimilate art in life“[27]

Signifikant für das Bed-in ist die künstlerische Praxis Yoko Onos. Ohne die konzeptionelle Rahmung und Auffassung durch die bildende Kunst und die partizipativen Aspekte ihrer poetischen Arbeiten mit Regeln und Anweisungen, die in ihrer performativen Praxis kulminieren, sind die Inszenierungen in Amsterdam und Montreal nicht denkbar.

In dem Text „To the Wesleyan People“[28], den sie als Fußnote zu ihrem Vortrag am 13. Jänner 1966 an der Wesleyan University bezeichnet, legt sie ihre künstlerische Strategie eindrücklich dar. Für Yoko Ono kann Kunst die Abwesenheit von der Komplexität des Alltags anbieten, die zu einer völligen Entspannung des Geistes führt:

> „The mind is omnipresent, events in life never happen alone and the history is forever increasing its volume. The natural state of life and mind is complexity. At this point, what art can offer (if it can at all – to me it seems) is an absence of complexity, a vacuum through which you are led to a state of complete relaxation of mind.“[29]

Diese künstlerische Option umschreibt Ono als einen *Event bent*, als ein alltägliches Ereignis, das es als Kunst zu krümmen, zu beugen gilt, um eine Befreiung von mannigfaltigen sensorischen Vorstellungen, von Erwartungen zu ermöglichen. Eine Befreiung, wie die Künstlerin postuliert, welche nur als freiwillige Erfahrung jedes Einzelnen für sich selbst erlebt werden kann. Das Kunstwerk ist nur die Rahmung einer Situation, die die Erfahrung in Bewegung setzt. Der Ausgang ist dabei ungewiss und verläuft ohne Skript. Yoko Ono grenzt sich dabei dezidiert von der kollektiven Erfahrung der Happenings ab.

27 Yoko Ono: To the Wesleyan People, in: Kristine Stiles, Peter Selz (Hg.): Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists’ Writings, University of California Press: Berkeley–Los Angeles–London 1996, S. 736–739. Erstmals publiziert in: Yoko Ono: Grapefruit, Wunternaum Press: Tokyo 1974.
28 Ebd.
29 Ebd., S. 739.

> „People ask me why I call some works Event and others not. They also ask me why I do not call my Events Happenings. Event, to me, is not an assimilation of all the other arts as Happening seems to be, but an extrication from the various sensory perceptions. It is not ‚a get togetherness‘ as most happenings are, but a dealing with oneself. Also, it has no script as happenings do, though it has something that starts it moving […].
>
> People talk about happening. They say that art is headed towards that direction, that happening is assimilating the arts. I don’t believe in collectivism of art nor in having only one direction in anything …“[30]

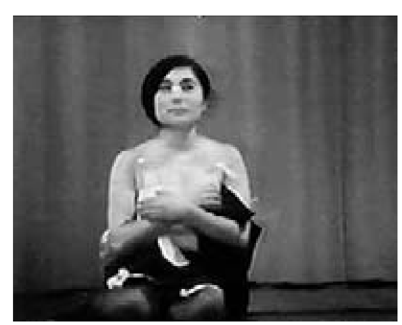
Der Event ist für Yoko Ono eine Handlung mit sich selbst, er spannt den Möglichkeitsrahmen für eine solipsistische Erfahrung auf, die im Moment der Erfahrung des Events nicht kommuniziert werden kann. Ihre Kunst produziert einen Moment der Verwunderung, den jeder und jede für sich und aus freien Stücken wieder beenden oder aber auch unendlich ausdehnen kann: „After that you may return to the complexity of life again, it may not be the same, or it may be, or you may never return, but this is your problem …“[31] Erst im Nachhinein wird es möglich, die spezielle Erfahrung durch das Kunstwerk in Relation zum Alltag zu setzen.

Die Offenheit von Yoko Onos Arbeiten, die das Kunstwerk als Ereignis erst durch die Partizipation und Interpretation des Publikums entstehen lässt, wie es zum Beispiel der Performance Cut Piece und auch ihren Instruction Pieces immanent ist, erklärt die Kunstkritikerin Emily Wasserman mit Marcel Duchamps Vortrag „The Creative Act“.[32] Es ist ein subjektiver Mechanismus, der Kunst in ihrer Rohform – egal ob schlecht, gut oder indifferent – produziere. Das Publikum deute und erlebe das Kunstwerk und bringe es mit einer äußeren Welt in Verbindung, wie Duchamp auch in seinem Vortrag meint:

> „The creative act is not performed by the artist alone; the spectator brings the work in contact with the external world

30 Ebd., S. 738.
31 Yoko Ono zitiert in: Emily Wasserman: Yoko Ono at Syracuse „This is not here“, in: Artforum, 1972, Heft 10.6., S. 69–73.
32 Vgl. ebd.



Filmstills von Yoko Onos Cut Piece in der Carnegie Recital Hall, März 1965, http://www.youtube.com/watch?v=F2IgqYiaywU, am 2.2.2009, Urheber unbekannt

deciphering and interpreting its inner qualifications and thus adds his contribution to the creative act …“[33]

Yoko Onos *Instruction Pieces*,[34] die sie 1964 in ihrem Buch „Grapefruit“[35] publiziert, fordern, so Wasserman, oftmals die motorischen Fähigkeiten eines jeden, problematisieren unsere Vorstellung und Wahrnehmung der Welt, spielen subtil mit unseren

33 Marcel Duchamp: The Creative Act, Vortrag bei der Versammlung der American Federation of Arts in Houston, Texas, 1957. http://ubu.artmob.ca/sound/aspen/mp3/duchamp1.mp3 (30.10.2007).

34 Z. B.: „Hide until everybody goes home. Hide until everybody forgets about you. Hide until everybody dies. (Versteck dich, bis alle nach Hause gehen. Versteck dich, bis jeder dich vergisst. Versteck dich, bis jeder stirbt.)“ (Hide and Seek Piece) „Stand in the evening light until you become transparent or until you fall asleep. (Steh im Abendlicht, bis du durchsichtig wirst oder bis du einschläfst.)“ (Body Piece)

35 Yoko Ono: Grapefruit, 1st Edition, Wunternaum Press, Tokyo 1964 (erste Auflage des Künstlerbuchs 500 Stück); zweite Aufl.: Verlag Simon und Schuster: New York 1970.

Sinnen, die durch die Anweisungen in unvorhergesehene Relationen mit alltäglichen Reizen gelangen: Der normale Fluss der Zeit oder die Abfolge der Jahreszeiten werden sabotiert, das Selbst wird dupliziert oder auch ganz ausgeblendet. Indem Yoko Ono aber die Leserinnen und Leser auffordert, ihre Anweisungen niemals ein zweites Mal zu lesen und das „Grapefruit“-Buch nach der Lektüre zu verbrennen, thematisiert sie die unmögliche Wiederholung subjektiver Erfahrung ihrer Kunst, die in der performativen Arbeit Cut Piece deutlich zutage tritt.

Darin fordert Yoko Ono das Publikum auf, ihr nach und nach die Kleider vom Leib zu schneiden. Die Dokumentation der Performance in der Carnegie Hall zeigt Yoko Ono alleine auf der Bühne. Sie trägt dichte Netzstrümpfe, einen schwarzen Rock und eine schwarze Weste, sitzt einsam auf dem Bühnenboden, die Füße angewinkelt, Oberkörper und Kopf stolz aufgerichtet, den Blick starr nach vorne gerichtet, die langen Haare zu einem Knoten am Hinterkopf gebunden. Die Hände stützen sich am Bretterboden ab, um der souveränen Sitzposition besser Halt zu verleihen. Vor ihr liegt eine Schere. Nach und nach treten Personen aus dem Publikum auf die Bühne und schneiden Teile der Kleidung weg. Immer nur kleine Stücke und immer sehr bedacht. Yoko Ono versucht, die Menschen nicht zu beachten, hält den Blick konzentriert und doch teilnahmslos ins Leere gerichtet. Zuletzt schneidet ein Mann die Träger des Büstenhalters auf, und Yoko Ono hält schützend die Hände vor ihre Brüste.

Yoko Ono wiederholt diese Performance mehrmals. Sie wird zuerst 1964 in der Yamaichi Hall in Kyoto als Teil des Programms *Contemporary American Avant-Garde Music Concert: Insound and Instructure*, dann im Shogetsu Art Centre in Tokyo aufgeführt, 1965 in der Carnegie Hall in New York sowie zuletzt im Jahr 2003 am Théatre Le Ranelagh, Paris, wiederholt. Jedoch ist jede Interaktion mit dem Publikum, die zwischen Exhibitionismus und visuellem Verlangen, zwischen Opfersein und Täterwerden, zwischen Masochismus und Sadismus hin und her changiert, wie die Kunsthistorikerin Kristine Stiles[36] angemerkt hat, einzigartig und ist nicht geplant oder choreographiert.

36 Kristine Stiles: Uncorrupted Joy. International Art Actions, in: Paul Schimmel (Hg.): Out of Actions. Between Performance and the Object, 1949–1979, MoCA Los Angeles: New York–London 1998, S. 278.

Sowohl das Cut Piece als auch die Instruction Pieces wirken im Format des Bed-in weiter. Es sind die Parolen der Performance *Stay in Bed* oder *Grow your Hair*, die als Instruktionen *Bed Peace* und *Hair Peace* an die Wänden appliziert werden, und es ist die passive, neutrale Haltung des Musikers und der Künstlerin während der Performance, die in der ersten Version des Bed-in im Sinne Yoko Onos nicht das Leben imitiert, sondern sich als Kunstform im Leben einfügt und eine autonome Sphäre einer veränderten Wahrnehmung produziert, die sich einer allgemeinen Mehrwertproduktion entzieht.

Konturen erschöpfender unternehmerischer Praxis

Als zweites signifikantes Merkmal des Bed-in muss John Lennons Praxis als eigenständig agierendes, verantwortungsvolles Unternehmersubjekt erwähnt werden. Noch im November 1963 spielt John Lennon mit den Beatles als Bürger der englischen Krone – als normales Mitglied des British Empire – in der *Royal Variety Performance*. Seit 1912 folgen jährlich ausgewählte britische Komödianten, Sängerinnen, Tänzer und Akrobatinnen dem Ruf der englischen Monarchen und treten vor einem ausgewählten Publikum auf – so auch die Beatles. In Anwesenheit des Souveräns, der englischen Königin Elizabeth II., bittet John Lennon während der Show das Publikum um Hilfe. „For our last number I'd like to ask your help: Will the people in the cheaper seats clap your hands? And the rest of you, if you'll just rattle your jewellery …"

Ein paar Jahre später, mit der Erfahrung etlicher Welttourneen und an die verschiedenen Emanzipationsbewegungen der 1960er Jahre angeschlossen, gibt sich John Lennon selbstbestimmt. Mit seiner Haltung will er sich nicht länger tradierten Konventionen unterordnen oder gar dem Ruf seines Souveräns folgen. Im Gegenteil: 1966 bemüht Lennon in einem Interview mit der Londoner Tageszeitung „Evening Standard" einen Vergleich mit Jesus, indem er meint, die Beatles seien populärer als dieser. Anfang des Jahres 1969 bricht er mit der englischen Krone, sendet seinen MBE-(Member of the British Empire)-Orden an die Königin zurück und beginnt etwa zur gleichen Zeit seine Solokarriere und die Zusammenarbeit mit seiner zweiten Frau, der japanischen Künstlerin Yoko Ono.

John Lennon ist weniger der *Working Class Hero* im traditionellen Sinn, der gegen das System rebelliert, wie das unzählige Biografien darstellen, sondern zeigt vielmehr Konturen eines neuen Typus des Arbeiters, den man mit dem deutschen Soziologen Ulrich Bröckling als unternehmerisches Selbst[37] bezeichnen kann. John Lennon arbeitet schöpferisch-unternehmerisch, er ist aktives und selbständiges Subjekt, er ist innovativ und nutzt imaginierte Gewinnchancen, trägt die Risiken der Unternehmungen und kooperiert eng als Team mit seiner Frau. Er setzt sich ganz explizit für die Friedensbewegung ein und ist sich seiner medialen Wirksamkeit bewusst. Im Interview kommentiert John Lennon retrospektiv die unternehmerische Berechnung des Bed-in:

> „Yoko and I, when we got together, decided, whatever we knew, whatever we did, was gonna be in the paper. […] Whatever people like us to do … its gonna be in the papers. So we decided to utilize the space we would occupy anyway by getting married with a commercial for peace".[38]

Das Bed-in bezeichnet John Lennon als eine Werbekampagne für den Frieden. Es ist ein Event, der die mediale Aufmerksamkeit durch die Hochzeit nutzt, um dann mit der öffentlichen Erwartungshaltung zu spielen: Was kann das skandalöse Plattencover (Two Virgins) noch toppen, auf dem Yoko Ono und John Lennon nackt abgebildet sind?

Yoko Ono und John Lennon enttäuschen zuerst die öffentliche Erwartungshaltung und tun nichts. Im Sinne von Yoko Onos Kunstpraxis rahmen sie ein Setting der Verwunderung, indem Erwartungshaltungen desillusioniert werden. Es ist eine künstlerische Performance außerhalb des Kunstraums. Jeder einzelne Journalist wird in die Lage des Kunstpublikums versetzt und erlebt in Amsterdam eine Situation, ähnlich wie sie das Publikum des Cut Piece erlebt haben muss. Sie werden zu Voyeuren, zu Opfern und Tätern, was schließlich pure Verwirrung und Unverständnis stiftet.

37 Vgl. Ulrich Bröckling: Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform, Suhrkamp: Frankfurt am Main 2007, insbesondere Kapitel 3.2 über Unternehmerfunktionen.

38 John Lennon: Imagine (DVD), Andrew Solt (Director), David L. Wolper (Producer), Warner Home Video, 2005, Timecode: 52:57.

Oftmals vergessene Bilder des Bed-in zeigen die beiden frisch Vermählten in dem übergroßen Bett des Amsterdamer Hilton friedvoll und verloren liegen und bringen eine erste Kontur der unternehmerischen Handlung zum Vorschein, die der französische Soziologe Alain Ehrenberg *Das erschöpfte Selbst*[39] nennt. Die Decke bis zum Kinn hochgezogen, das Zimmer durch die Hiltondekoration düster, erscheinen sie völlig erschöpft, wie auch die „Ballade von John und Yoko" zu erzählen weiß, die John Lennon kurz nach dem Amsterdamer Bed-in mit seinem Kollegen Paul McCartney in London aufnahm:

> „Drove from Paris to the Amsterdam Hilton
> Talking in our beds for a week
> The newspeople said
> ‚Say, what're you doing in bed?'
> I said, ‚we're only trying to get us some peace'"



John Lennon und Yoko Ono in der ersten Phase ihres ersten Bed-in im Amsterdamer Hilton. David Leaf, John Scheinfeld: The U.S. vs. John Lennon, 2006, Timecode: 23:50, Urheber unbekannt

Die letzte Liedzeile … *to get us some peace* … kann zweierlei bedeuten. Ich kann es einerseits, der Intention des Friedensaktivismus folgend, als Wunsch, Frieden für die Welt zu bekommen, lesen. Andererseits kann die Liedzeile auch bedeuten, dass sich Lennon nach Frieden für sich selbst und seine Frau sehnt. Die eine unbestreitbare Interpretation folgt der gängigen Erzählung

39 Vgl. Alain Ehrenberg: Das erschöpfte Selbst. Depression und Gesellschaft in der Gegenwart, Campus Verlag: Frankfurt–New York 2004 (französisches Original: 1998).

über die medial wirksame Arbeit für den Frieden durch Verweigerung. Die andere Deutung betont die Kehrseite des aus sich selbst heraus handelnden Aktivisten: die Erschöpfung, den Wunsch nach Konfliktlosigkeit und Harmonie sowie den Willen zu persönlichem Frieden. So betrachtet bricht in der Liedzeile *we're only trying to get us some peace* eine andere Dimension des hart arbeitenden Unternehmers John Lennon hervor.

Es ist eine latente Erschöpftheit, die zur Depression werden kann, die Alain Ehrenberg mit dem Verschwinden der Grenzen zwischen Erlaubtem und Verbotenem, zwischen dem Möglichen und dem Unmöglichen verbindet, die die psychische Ordnung jedes Individuums stark verändert und sie irritiert:

> „Die Depression zeigt uns die aktuelle Erfahrung der Person, denn sie ist die Krankheit einer Gesellschaft, deren Verhaltensnormen nicht mehr auf Schuld und Disziplin gründen, sondern auf Verantwortung und Initiative. Gestern verlangten die sozialen Regeln Konformismen im Denken, wenn nicht Automatismen im Verhalten; heute fordern sie Initiative und mentale Fähigkeiten. Die Depression ist eher eine Krankheit der Unzulänglichkeit als ein schuldhaftes Fehlverhalten, sie gehört mehr ins Reich der Dysfunktion als in das des Gesetzes: Der Depressive ist ein Mensch mit einem Defekt. Die Depression ist ein Laboratorium für die Ambivalenzen einer Gesellschaft, in der der Massenmensch sein eigener Souverän sein soll. Sie macht die Veränderung der Beschränkungen sichtbar, die das Individuum strukturieren: Nach innen hin verschwindet die Schuld, von außen wird keine Disziplin mehr verlangt.“[40]

Das Kunst-Commercial

Im Laufe der Tage in Amsterdam verändert sich das ursprünglich neutrale, sogar passive Setting des Bed-in hin zu einer aktiven Arbeit für das Anliegen der beiden: den Weltfrieden. Der Gebrauch des Hotelzimmers ändert sich vollkommen – die beiden richten sich im Hotelzimmer ein: Das Bett wird vor das Fenster geschoben. Ausschließlich weiße Überzüge werden verwendet, und Blumen, viele Blumen werden rings um das Bett aufgestellt. Zudem werden

40 Ebd., S. 9.

die Instruktionen, wie der Weltfrieden zu erreichen sei, mit Blockbuchstaben auf Papier geschrieben und für alle sichtbar an das Fenster und die Wände geklebt: Hair Peace, Bed Peace. Ein Schriftzug wird sogar direkt auf das Fenster des Hotelzimmers geschmiert.

Hier, wie auch einen Monat später in der Wiederholung in Montreal, in der eine ähnliche räumliche Situation mit einem großen weißen Bett vor einem Panoramafenster konstruiert wird, arrangieren Yoko Ono und John Lennon aus freien Stücken heraus ihr Im-Bett-Bleiben als Werbung für eine alternative Lebensweise gegen den Krieg. Sie appropriieren die bürgerliche Typologie des Grandhotels, die Figur des Aristokraten im Bett wie auch die romantische Figur des Künstlers für eine Instruktion, sich den gesellschaftlichen Zwängen zu entziehen.



Die Adaption des Amsterdamer Hotelzimmers. Yoko Ono hat hier noch eine Stimme und wird interviewt. David Leaf, John Scheinfeld: The U.S. vs. John Lennon, 2006, Timecode: 24:15, Urheber unbekannt

Dabei verkauft John Lennon den Bed-in-Frieden, wie man Seife verkauft: „And you gonna sell and sell and sell until the housewife thinks: Oh well … Peace or war … these are the two products.“[41] Permanent und penetrant also …

> „Peace, peace, peace, peace, peace, peace, peace, peace, peace, peace, peace … Peace in your mind … Peace on earth … Peace at home … Peace at work …“[42]

41 The U.S. vs. John Lennon (DVD), David Leaf, John Scheinfeld (Directors), 2006, Timecode: 22:07.
42 Ebd., Timecode: 22:15.

Das Bed-in ist unentscheidbar Werbung mit künstlerischen Mitteln und Kunstperformance mit Mitteln einer Reklame. Es ist ein Commercial, das die Struktur einer Yoko-Ono-Performance hat, und es ist ein Instruction Piece, dessen Anweisungen so eindeutig und simpel sind, dass sie überall verstanden werden: „Stay in bed. Grow your hair. Bed peace. Hair peace. Hair peace, bed peace“[43], trällern Yoko Ono und John Lennon in Amsterdam dialogisch in die Kameras. Das ist die Direktive an alle in der Welt. Die Parole für die alternative Lebensweise lautet: Bleibt zu Hause in eurem Bett, lasst euch die Haare wachsen. Das klingt trivial, ist aber eingängig und für die Künstlerin und den Musiker in dem Moment auch notwendig. Die konzeptionellen Anweisungen für das Bed-Piece, das Bett-Stück, will verkauft werden und muss als *Punchline* eingängig sein.

Um das persönliche Anliegen, die persönliche Initiative zu erreichen, muss die Kunst in dem Moment mit dem *Commercial* zusammenfallen. Als Werbung mit avantgardistischen Mitteln verspricht es ein alternatives, besseres Leben. Es verspricht Freiheit durch eine solipsistische Erfahrung jedes Einzelnen und ein alternatives Leben innerhalb der Rahmung der Welt, die sich ohne Grenzen ausdehnt. Es ist eine Anweisung über alle Grenzen hinweg: Frieden im Kopf, Frieden auf Erden, Frieden zu Hause und Frieden in der Arbeit. Geht es nach dem Willen von John Lennon, dann gibt es kein Limit mehr und keine Gewalt oder Aggression: „Yeah, we mean all forms of violence we’re against. That includes my own violence, Yoko’s violence, you know, violence on the street, any form of violence.“[44]

In dieser Wendung des Bed-in, das ein Kunst-Commercial für den Frieden ist, während dem bereitwillig Interviews gegeben werden und das das kanadische Fernsehen später durch minutiöse Choreographie vereinnahmt, wird die Umrisslinie einer Tätigkeit ohne Werk in doppelter Weise deutlich. Einerseits ist es die Handlung, deren Zweck in sich selbst liegt und die der italienische Philosoph Virno Praxis nennt. Es ist ein Arbeitsprozess, dessen Konturen hier deutlich werden, der nur aus Kommunikation besteht. Es ist also keine Arbeit, in der ein „Objekt produziert wird,

43 Ebd., Timecode: 23:30.

44 Marshall McLuhan im Interview mit John Lennon und Yoko Ono: December 1969, Ontario, http://www.geocities.com/~beatleboy1/db1969.1219.beatles.html (05.04.2008).

das vom Handeln getrennt werden kann".[45] Für Virno ist dies eine Produktion als Dienstleistung, die sich, und hier komme ich zum zweiten Punkt, der Kulturindustrie und der Virtuosität des Musikers annähert, dessen Arbeit, um weiterhin Paolo Virnos Beobachtung zu folgen, einen „Raum [braucht], der wie die Öffentlichkeit strukturiert ist".[46] Mit anderen Worten ist das Paradigma dieses Arbeitens im Bed-in als Dienstleistung wie die politische Handlung strukturiert und setzt sich der Gegenwart des Anderen (Virno) aus.

Der utopische Ort dieser Praxis ist das Bett: Im Bett hatte der absolutistische König als Weltmittelpunkt Hof gehalten, und im Bett sitzt der verträumte, biedermeierliche Künstler-Poet Carl Spitzwegs[47] und hängt seinen Phantasien nach. Im Bett bleiben zu dürfen bedeutet, ein Stück weit frei zu sein, zumindest aber, nicht allmorgendlich in die Arbeit gehen zu müssen.

Räumliche Aneignung

Im konkreten Gebrauch des Bed-in wird das Bett der Ort äußerster Konvergenz von Arbeit und Leben. Die beiden bejahen mit ihrer Performance die Konstruktion des bürgerlichen Raums Grandhotel und appropriieren in einer doppelten Bejahung den Raum des *Containments* – der Raum der subtilen Kontrolle, der vernünftigen Standards und des disziplinierten Lebens. Durch die räumliche Rekonfiguration des Hotelraums eignen sie sich das American-Style-Luxury-Hotel an. Durch die Umstellung von ein paar Möbelstücken und ihren spezifischen Gebrauch des Raums programmieren sie die neutrale Infrastruktur neu, geben dem Raum eine andere Richtung, eine neue Bedeutung.

John Lennon und Yoko Ono agieren in Opposition zu den zeitgenössischen Architekturkritikern, die in einer simplen Negation den Hilton-Innenraum einfach nur geschmäcklerisch taxieren,

45 Paolo Virno: Grammatik der Multitude, Verlag Turia + Kant: Wien 2005 (italienisches Original: 2001), S. 67.
46 Ebd., S. 71.
47 Zum berühmten Bild „Der Arme Poet" von Carl Spitzweg, 1837, vgl. Katharina Kaspers: Der Arme Poet. Existentielle und triviale Aspekte einer literarischen Figur, in: Neophilogus, Vol. 74, Nr. 4, 1990, S. 561–576.

wie das zum Beispiel Albert Buffinger im niederländischen Periodikum „Bouw“ (1964) macht, wenn er schreibt:

> „Die Einrichtung ist eine bestürzende Sache. Bestürzend sowohl durch das Gefühl für Geschmack als auch durch den Mangel an Geschmack. […] Alles, aber auch wirklich alles ist hässlich. Sobald man die Lampenschirme mit der gläsernen Pergamentimitation anschaut, bemerkt man die billige Hässlichkeit von Bekleidung und Ausführung. Ich kann mir gut vorstellen, dass die Architekten zähneknirschend durch ihre Kreationen laufen.“[48]



Adaption des Hotelzimmers in Montreal, Filmstill „John and Yoko Meet the Opposition“, http://www.cbc.ca/archives/discover/great-interviews/john-and-yokos-montreal-bed-in.html (23.10.2012), Urheber unbekannt

Diese Architekturdiskussion mündet in der dialektischen Spaltung zwischen dem Architekten, der in der einen Version die wahre Architektur produziere und eben bedrückt durch *seine* (männliche) Kreation laufe und in der anderen Version den Leuten nicht das gebe, was sie verlangen, und dem Hotelmanagement, das die *echte* Architektur verkenne und eigentlich *nur* Dekor wolle, wie das unter anderem Herbert Weisskamp schreibt:

48 Albert Buffinger: De hiltonhotels in Amsterdam en Rotterdam, in: Bouw, 64, Nr. 4, S. 105, eigene Übertragung aus dem Niederländischen.

> „Hotel people see the architect as a puritan who sticks rigidly to his austere modern style, and refuses to give them the ornate or glamourous interior, the trappings of delight, elegance or romance which they hanker for. From the other side of the fence, architects find that hotel managers place too much emphasis on decor and ‚stage-management', demand over-designed exteriors which disrupt the essential outline and texture of the building, and leave only elevations and lobbies to architects, handing over the ‚interior facades' to unspeakable decorators who horse around with chandeliers, fake antiques and folksy bric-a-brac.“ [49]

Die räumliche Praxis John Lennons und Yoko Onos aber interessiert sich nicht für eine Wahrheit oder Echtheit der Architektur, sondern ist daran interessiert, innerhalb der gegebenen Situation, die die beiden ja schlussendlich auch als Subjekte produziert, durch den affirmativen Gebrauch von Architektur und Lebensmodi eine alternative Praxis zu leben, die sich der vorherrschenden Vorstellung entzieht. Für John Lennon und Yoko Ono sind die Richtungs- und Grenzenlosigkeit des Raums, der öffentliche Charakter des Hotels, die Konvergenz von Leben und Arbeiten, aber auch ihre eigene Selbständigkeit und ihre neue Verantwortung im Leben eine Qualität und gleichzeitig eine Herausforderung, der sie im Bed-in eine Form geben, auch wenn mit der Choreographie des kanadischen Fernsehens diese Praxis schlussendlich an Bekanntes anknüpft und im Komplex, den John Lennon und Yoko Ono ursprünglich im Sinne von Deleuze' Nietzsche[50] affirmierten, als Mehrwert funktionalisiert wird.

49 Herbert Weisskamp: Hotels. An International Survey, G. Hatje Verlag: Stuttgart 1968, S. 6.

50 Vgl. Gilles Deleuze: Nietzsche und die Philosophie, Europäische Verlagsanstalt: Hamburg 1991. Vor allem im 7. und 8. Abschnitt des ersten Kapitels findet sich mit der Gegenüberstellung des Martyriums und der Leiden Christi und Dionysos' die Einführung in das Konzept der Bejahung des Lebens als dessen höchste Wertschätzung sowie in das Wesen des Tragischen. Im Abschnitt über die doppelte Bejahung dann: „Die Bejahung ist Sein. Das Sein ist kein Objekt der Bejahung und auch kein Element, das sich der Bejahung anbieten, sich ihr aufbürden würde. Die Bejahung ist nicht die Macht des Seins, im Gegenteil. Die Bejahung selbst ist das Sein, das Sein selbst ist die Bejahung in all ihrer Macht“ (S. 201). Zu Dionysos vgl. Antonio Negri, Michael Hardt: Die Arbeit des Dionysos. Materialistische Staatskritik in der Postmoderne, Edition ID Archiv: Berlin–Amsterdam 1997 (Original: 1994).

Rahmungen des Möglichen

In den experimentellen Projekten *Mobiles Büro* von Hans Hollein, *Gelbes Herz* der Architektengruppe Haus-Rucker-Co und *Bed-in* von Yoko Ono und John Lennon setzen die Protagonistin und die Protagonisten eine weltumspannende, sich unendlich ausbreitende und immer mehr verdichtende kybernetische Infrastruktur voraus. Neue Kommunikationsmedien, wie Telefon und Fernsehen, sind integraler Teil dieser weltumspannenden Infrastruktur. In den Projekten werden diese Kultur- und Medienräume nahezu naturalisiert. In Holleins TV-Performance Mobiles Büro ist das kreative Arbeitssubjekt permanent mobil und ist überall auf der Welt, egal wo, telefonisch erreichbar. Ein dichtes Netz aus Flughäfen wird genauso angenommen wie das Vorhandensein des Gebläses, an das man die individuelle Schutzhülle andocken kann. Die Arbeitsgeräte sind zwar noch analog, könnten aber genauso gut digital sein. All das wird nicht expliziert. Einzig das, was der avantgardistische Architekt für seine Auftraggeber plant, ist klischeehaft traditionell. Die Kapsel Gelbes Herz von Haus-Rucker-Co funktioniert als infrastrukturelle Ausweitung des bürgerlichen Lebens- und Arbeitsstils, kann an die traditionelle Wiener Bürgerwohnung genauso angedockt werden wie als Stand-alone-Einheit im Schrebergarten stehen und die Menschen auf eine fröhliche Freizeitgesellschaft einschwingen. John Lennon und Yoko Ono appropriieren dagegen den generischen Knotenpunkt eines weltumspannenden Handelsnetzwerkes. Integraler Bestandteil der Peace-Performance sind die Journalisten und Journalistinnen und die Medien, an die sie angeschlossen sind. Ein weltumspannendes Geflecht aus Zeitungen und Magazinen, Radio- und Fernsehstationen macht das Projekt erst möglich.

Der kybernetische Raum des Informationsflusses mobilisiert die Akteure und die Akteurinnen und macht sie gleichzeitig produktiv. Als Prototyp für die Kontrollgesellschaft war der mobilisierende Informationsraum erstmals mit der noch nach außen hin geschlossenen Bürolandschaft *Buch und Ton* geplant und umgesetzt worden.[1]

1 Vgl. Andreas Rumpfhuber: Raum der Informationsflüsse. Die Bürolandschaft „Buch und Ton" der Gebrüder Schnelle, in: Ákos Morávansky, Albert Kirchengast (Hg.): Experiments. Architektur zwischen Wissenschaft und Kunst. TheorieBau Band 2, Jovis Verlag: Berlin 2011, S. 200–225.

Gleichzeitig aber hatte die kybernetische Ideologie begonnen, sich nicht nur metaphorisch in der Gesellschaft auszubreiten. Von Beginn an funktioniert die Bürolandschaft nur als Relais für einen viel weitreichenderen kybernetisch organisierten Raum des Bertelsmann'schen Lesekreises. Diese netzwerkartige Expansion und die kontinuierlichen Feedbackschleifen der sich permanent optimierenden Produktion – Distribution – Konsumption werden in der architektonischen Grenzenlosigkeit der Infrastruktur des *Fun-Palace*-Projekts des englischen Architekten Cedric Price und der Theatermacherin Joan Littlewood, aber auch in den im Architekturdiskurs viel berühmteren Projekten *New Babylon* von Constant und *Raumstadt* von Yona Friedman dargestellt und gespiegelt. Dort werden auch andere Aspekte einer Gesellschaft nach der Arbeit[2] expliziert, die unter anderem in den 1990er Jahren als sozialdemokratische Politikkonzeption des dritten Weges, der Konsensgesellschaft sich verallgemeinern werden. Aber auch Reality-TV, lebenslanges Lernen, eine bestimmte Form der Teilhabe durch permanente Abstimmung und vieles mehr, das unseren heutigen Lebensalltag bestimmt, nehmen in diesen Projekten erste konkrete Konturen an.

Herman Hertzberger interpretiert dann konsequenterweise den impliziten Imperativ der kybernetischen Ausweitung als strukturelle Offenheit der Architektur. Sein Bürogebäude Centraal Beheer ist auf allen Seiten zur Stadt hin durchlässig, und es ist nicht nur reine Bürofläche. Die polyvalenten Inseln Hertzbergers können viele verschiedene Arten der administrativen und immateriellen Arbeit, den Einzel- und Gruppenarbeitsplatz, den Besprechungsraum, das Café und den Raum für informelle Meetings aufnehmen. Die gesamte Struktur ist zudem als städtischer Hub konzipiert. Mit Einkaufsstraße, Restaurant, Fitnessclub, öffentlicher Passage wird das Gebäude der Versicherungsanstalt zugänglich und lässt die vormals klaren Grenzen zwischen einem öffentlichen, städtischen Raum der Gemeinschaft, *der Polis*, dem repräsentativen Teil eines bürgerlichen Hauses, griechisch *der Andron*, und dem privaten Raum der Ökonomie, des griechischen *Oikos*, verschwimmen. Diese vormals klar voneinander getrennten Raumfunktionen verschränken sich. Entgegen den vorherrschenden Erzählungen ist es aber nicht der öffentliche, gemeinsame Raum, der in das Gebäude fließt und so die Arbeitsgemeinschaft demokratisiert

2 Jörg Bürmann: Die Gesellschaft nach der Arbeit. Politische Soziologie, Band 18, Lit Verlag: Münster–Hamburg–London 2003.

oder gar politisiert. Im Gegenteil: Es ergießt sich der private, im hohen Grade kontrollierte Raum des Bürogebäudes, der Produktionsstätte administrativer, immaterieller Arbeit in die Stadt und beginnt diese zu dominieren.

In dieser konkreten Verfasstheit des Raumes treffen sich die dreidimensionale, architektonische Explikation des sich ausdehnenden kybernetischen Weltmodells mit den Beobachtungen Mario Trontis zur gesellschaftlichen Fabrik.

> „Je mehr die kapitalistische Entwicklung voranschreitet, d. h. je mehr sich die Produktion des relativen Mehrwerts durchsetzt und ausdehnt, desto notwendiger schließt sich der Kreis Produktion – Distribution – Austausch – Konsumtion, desto mehr also wird das Verhältnis zwischen kapitalistischer Produktion und bürgerlicher Gesellschaft, zwischen Fabrik und Gesellschaft, zwischen Gesellschaft und Staat. Auf dem höchsten Stand der kapitalistischen Entwicklung wird das gesellschaftliche Verhältnis ein Moment des Produktionsverhältnisses, die ganze Gesellschaft Ursache und Äußerung der Produktion, d. h. die gesamte Gesellschaft lebt als Funktion der Fabrik und die Fabrik dehnt ihre ausschließliche Herrschaft auf die ganze Gesellschaft aus."[3]

Die kapitalistische Entwicklung, von der Tronti spricht, muss mit dem kybernetischen Modell gleichgesetzt werden, das schlichtweg die liberale Doktrin, die Foucault so präzise untersucht hat, nach dem Zweiten Weltkrieg radikalisiert. Das kybernetische Weltmodell muss man als die nach dem Zweiten Weltkrieg am höchsten entwickelte Form des Kapitals verstehen, die die Voraussetzung für immaterielle Arbeit darstellt. Das Gedanken- und Organisationsmodell der Kybernetik verstand es vorzüglich, den Arbeitsprozess mit den kybernetischen Apparaten zu optimieren, die Produktivität der Arbeit kontinuierlich zu steigern sowie – wie es Mario Tronti prophezeit – sich in die Gesellschaft hinaus auszudehnen. Einerseits tut die kybernetische Arbeitsorganisation dies räumlich, indem sie einen schier unendlichen Innenraum konstituiert, der keine Qualitäten besitzt und daher beliebig programmierbar

3 Mario Tronti: Arbeiter und Kapital, Verlag Neue Kritik: Frankfurt am Main 1974 (italienisches Original: 1966), S. 31. Der Text „Fabrik und Gesellschaft" wurde erstmals in Quaderni Rossi, 2/1962 publiziert, also zeitgleich mit der Eröffnung der Bürolandschaft Buch und Ton.

ist, beliebig mit Funktionen belegt werden kann. Dieser expandierende Innenraum nimmt seinen Anfang in den konkreten, fußballfeldgroßen Arbeitsräumen und inkorporiert und mobilisiert alsbald die urbane Landschaft. Andererseits ist es aber auch die konkrete Organisierung der Arbeiterinnen und Arbeiter in Gruppen und Teams von Experten und Spezialistinnen, die dazu beiträgt, den mobilisierten Innenraum zu managen. Fortan leisten sie keine repetitiven Arbeiten mehr, sondern müssen kreativ werden und gleichzeitig auch Verantwortung für die Firma übernehmen. Durch die Organisierung in Gruppen und die konsensuale Entscheidungsfindung wird dabei jede Spitze abgeschnitten und die unternehmerische Gesellschaft, die gesellschaftliche Fabrik versichert. Man kann also behaupten, dass bereits Anfang der 1960er Jahre, spätestens aber im darauffolgenden Jahrzehnt, die fordistische Unternehmensorganisation brüchig wird und Konturen einer neuen Arbeitsgesellschaft immaterieller Arbeit sichtbar werden, die sich für Luc Boltanski und Ève Chiapello in der zweiten Hälfte der Achtzigerjahre und zu Beginn der Neunzigerjahre dann endgültig herausgebildet haben wird. Es ist dies „[d]as Modell des hierarchischen und integrierten Großunternehmens, [das] zu Gunsten einer sozialen Vorstellung, die auf einer Netzwerkmetapher basiert, zusammengebrochen [ist]".[4]

Zugleich muss betont werden, dass die radikale Ausdehnung der kapitalistischen Ideologie, die wir heute auch mit dem Begriff Globalisierung charakterisieren, nicht erst mit dem Ende des Zweiten Weltkrieges und der Kybernetik, nicht erst nach den Arbeiterinnenkämpfen und den Studierendenprotesten der späten 1960er Jahre oder dann mit dem Fall der Berliner Mauer einsetzt. Der deutsche Philosoph und Kulturwissenschafter Peter Sloterdijk hat darauf hingewiesen, dass die Globalisierung und die damit einhergehende Verbreitung des Kapitalismus in der Neuzeit mit der Umrundung der Welt 1522 einsetzt, den Unternehmer, die gut versicherte Risikogesellschaft hervorgebracht hat und letztlich zum großen, weltumspannenden kapitalistischen Interieur wurde.[5] Abgesehen von der großen Erzählung, die die kapitalistische

4 Luc Boltanski, Ève Chiapello: Die Arbeit der Kritik und der normative Wandel, in: Juliane Rebentisch, Chrisoph Menke (Hg.): Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus, Kulturverlag Kadmos: Berlin 2010, S. 18–37, hier: S. 31.

5 Peter Sloterdijk: Im Weltinnenraum des Kapitals, Suhrkamp: Frankfurt am Main 2005.

Entwicklung unmissverständlich bejaht, macht Sloterdijks Narrativ deutlich, dass es nur eine neue Variante des Kapitalismus ist, die sich seit dem Zweiten Weltkrieg durchsetzt. Genauer betrachtet radikalisiert die Kybernetik vorhergehende Entwicklungen, wie dies nicht nur das anarchistische Schreiberinnenkollektiv Tiqqun betont hat[6], sondern auch bereits Donna Haraway treffend in ihrem Cyborg-Manifest formuliert hat: „Michel Foucault's biopolitics is a flaccid premonition of cyborg politics, a very open field."[7]

Konkret kann man das an der konsequenten Weiterentwicklung der Taylor'schen Arbeitsorganisation, also der prinzipiellen Trennung von Wissen und der durch das Wissen kontrollierten ausführenden Arbeit festmachen. Die kybernetische Arbeitsorganisation akzentuiert diese Trennung und intensiviert bzw. verallgemeinert die Wissensarbeit. Automaten und Rechenmaschinen übernehmen die ausführende Arbeit. Die Arbeiterinnen und Arbeiter dagegen sind gefordert,

> „mit Informationen umzugehen und eine horizontale und vertikale Kommunikation einzubeziehen [und] eine Reihe von Tätigkeiten [zu verrichten], die in der Regel nicht als Arbeit wiedererkannt werden, also mit anderen Worten Tätigkeiten, die im Bereich kultureller und künstlerischer Normen operieren, die auf Moden, Geschmack und Konsumgewohnheiten Einfluß nehmen oder die, strategisch gesprochen, die öffentliche Meinung bearbeiten."[8]

Mit ihren performativen Raumproduktionen arrangieren sich die Akteure Hans Hollein, Haus-Rucker-Co sowie Yoko Ono und John Lennon mit den sich ausbreitenden kybernetischen Räumen des Informationsflusses. Ihre Praxis wird zum einen nicht unbedingt als Arbeit verstanden, ist zum anderen auch nicht klassische zeichnende und planende Architektinnenpraxis. Hans Hollein zeichnet

6 Vgl. das Kapitel „Unregelmäßige Rhythmen – Die politische Hypothese".

7 Donna Haraway: A Cyborg Manifesto. Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century, in: dies.: Simians, Cyborgs and Women. The Reinvention of Nature, Routledge: New York 1991, S. 149–181, hier: S. 149 f.

8 Maurizio Lazzarato: Immaterielle Arbeit. Gesellschaftliche Tätigkeit unter den Bedingungen des Postfordismus, in: Thomas Atzert, Toni Negri, Maurizio Lazzarato, Paolo Virno (Hg.): Umherschweifende Produzenten, ID Verlag: Berlin 1998, S. 39–52, hier: S. 39 f.

zwar das Satteldachhaus, aber eigentlich ist sein Tun viel weiter gefasst, ist vor allem Performance und Kommunikation. Auch die Popstar-ähnlichen Auftritte in engen Plastikoveralls und schrillem Cabrio der Haus-Rucker-Co haben wenig mit dem traditionellen Bild des Architekten als öffentlichen Intellektuellen gemein. Und John Lennon und Yoko Ono sind erst gar keine Architektinnen und liegen ja auch nur im Bett und produzieren scheinbar nichts. Dennoch ist deren Tätigkeit nicht nur Arbeit, sondern im Speziellen auch ein erweitertes Verständnis einer Design- und Architekturpraxis, die nicht nur darin besteht, eine mehr oder weniger schöne Form zu skizzieren und zu planen, sondern auch Medien zu benutzen und nicht zuletzt zu kommunizieren. Mit ihrer jeweiligen performativen Praxis konstituieren sie im sich unendlich ausbreitenden Netzwerkraum temporäre stabile Individualräume einer Architektur immaterieller Arbeit. Sie markieren symbolische Teilungen in der Mikropolitik des Alltags und nehmen aus heutiger Sicht visionär Formen zeitgenössischer Arbeitsweisen und Produktionsbedingungen und ihre Räume vorweg.

Das Gelbe Herz ist Prototyp einer potenziellen Serienproduktion, die die jungen Architekten selbst entwickeln und selbst auf den Markt bringen wollen. Dieses Serienprodukt basiert aber nicht auf der Ausreizung eines bestimmten Materials und der Produktion oder auf der Optimierung einer gegebenen Funktion. Es ist kein Designprodukt des Fordismus, wie es die bahnbrechenden modularen Produkttypen von Peter Behrens für die AEG rund um 1910 waren,[9] sondern entspricht den Bedingungen immaterieller Arbeit des Postfordismus. Es will ein Erlebnis, eine *Experience*, sein, es arbeitet stark mit dem Atmosphärischen und steht direkt mit einem Event in Verbindung. Kurz: Das Gelbe Herz ist die Verstärkung eines vorherrschenden Diskurses. Es bleibt in der Konzeption und Organisation des Raumes, trotz aller grellen Buntheit, altmodisch und konservativ. Der als disziplinierende Maschine für das Individuum gedachte Raum und seine Programmierung (durch die polizeiliche Macht in der Baugrube des Polizeipräsidiums?) reduzieren das eigentliche Leben – hier: das Lieben – zum mechanischen Rhythmus einer wohligen Liebesgesellschaft, die keinen Gestank, keine Exkremente oder andere Unvorhersehbarkeiten zulassen kann.

9 Vgl. dazu Ruth Sonderegger: Grenzübergang geboten. Ein Kommentar zu Jacques Rancière, in: Texte zur Kunst, Heft 72: Design, 18. Jahrgang, Berlin, Dezember 2008.

Yoko Ono, John Lennon und Hans Hollein affirmieren mit ihren Projekten die Situation in anderer Weise. Sie wirken in der konkreten Situation und mit den ihnen zur Verfügung stehenden Mitteln auf die gewohnte Ordnung und ihre Mythen ein, verändern mit ihrer räumlichen Praxis, *im Moment der Handlung*, die Bestimmung und die Bedeutung der Räume im Verhältnis zur Gesellschaft. Hans Hollein ist der hybride, global agierende und vernetzte Unternehmer. Hans Hollein ist der *Idea Man*, der ein erweitertes Verständnis von Architektur hin zu einem ganzheitlichen Design propagiert und umsetzt.[10] Hollein öffnet sich den neuen Informationstechnologien und inszeniert sich als virtuoser, visionärer Pragmatiker ohne moralischen Impetus. Mit dem radikalen Design des *Mobilen Büros* macht er eine Arbeits- und Lebenssituation sichtbar und umreißt damit die Problematik, aber auch gleichzeitig die notwendigen materiellen und programmatischen Qualitäten einer Arbeitsarchitektur für den modernen, individualisierten Arbeitsnomaden: eine klimatische und psychologische Schutzhülle, die sich jeder Situation und jedem Gebrauch anpasst und die als Blase für den Einzelnen adäquate technologische Anschlussmöglichkeiten an die Gesellschaft beinhaltet. John Lennon und Yoko Ono dagegen eignen sich in einem unternehmerischen Akt für ihre Vision einer alternativen Gesellschaft den hybrid gebrauchten Arbeits- und Lebensraum des *Grandhotels* an. Sie affirmieren den hegemonialen Raum einer exklusiven Gesellschaft, den öffentlichen Charakter der transparenten Architektur und die Praxis der bürgerlichen Produktion, das Gespräch, für ihr verstörendes Unternehmen und drehen im Augenblick der Performance den Status des Hotelzimmers und des Bettes um. In der Performance werden das Hotelzimmer und das Bett zu Symbolen eines Inklusionsraums einer künstlerisch-unternehmerischen Praxis des Entzugs. Sie refigurieren den gewohnten Raum des Establishments für den Moment als utopischen Ort des Rückzugs, als Zeichen einer anderen Gesellschaft, indem sie die künstlerische Praxis Yoko Onos mit der unternehmerischen Handlung John Lennons konvergieren lassen.

Yoko Ono, John Lennon, Hans Hollein, Haus-Rucker-Co sind nicht nur zeitgenössische Arbeitssubjekte, sie entwerfen auch Formen zeitgenössischer Architektur immaterieller Arbeit: Sie sind die arbeitenden Subjekte, die für eine neue Form der Gesellschaft

10 Nicht zuletzt hat Hans Hollein dann auch u. a. das Logo der Z-Sparkasse in Österreich gestaltet.

rhythmisiert und zusammengebracht werden wollen, der flexible, permanent mobil agierende Kreativarbeiter, das unternehmerische Selbst, das global an Projekten arbeitet, und schließlich die Celebritys, die aus sich selbst heraus für die gute Sache eintreten. Sie entwerfen dabei das delegierte Genießen der wabernden Zelle, die schützende Projektionsfläche des Mobilen Büros und schlussendlich den Ort der ultimativen Arbeiterinnenutopie, das Bett im Luxushotel.

Zur gleichen Zeit präzisiert die italienische Architektengruppe Archizoom Associati mit der *No-Stop City* die urbanistischen, großmaßstäblichen Auswirkungen der gesellschaftlichen Fabrik. In einer Serie von Zeichnungen und Fotomontagen skizzieren sie einen grenzenlosen Raum, der durch Infrastrukturelemente rhythmisiert ist. Die verschiedenen Funktionen werden in dem Netzwerk homogen eingebunden. Widerspruchslos folgen die Produktion und die Konsumption der gleichen Ideologie der Programmierung. Die Fabrik und der Supermarkt werden für Archizoom die exemplarischen Modelle der zukünftigen Stadt, die sie als potenziell grenzenlose, vollkommene urbane Struktur imaginieren. Einzelne Funktionen werden in dem freien Feld einfach spontan angeordnet. Die Architekten stellen mit der No-Stop City die Frage nach der Veränderung des Kapitalismus und der damit einhergehenden Transformierung der Stadt. Ab 1969 arbeiten Archizoom an den objektiven Gesetzen dieses neuen Kapitalismus, die die Formfindung des „Phänomens Stadt“ kontrollieren. Das Ziel der Architektengruppe war es, ebendiese Normen und ihre Ideologie zu entmystifizieren und sichtbar zu machen, wie sie in einer Projektbeschreibung der No-Stop City, die erstmals 1971 in „Domus“ erschien, schreiben. Für Archizoom hörte die Stadt auf, ein Ort zu sein. Die Metropole wird eine Kondition für die Zirkulation von Konsumprodukten. Die Stadt konvergierte für sie mit dem allumfassenden kapitalistischen Markt.

> „In fact, no reality exists any longer outside the system itself: the whole visual relationship with reality loses importance as there ceases to be any distance between the subject and the phenomenon. The city no longer ‚represents‘ the system, but becomes the system itself, programmed and isotropic, and within it the various functions are contained homogenously, without contradictions. Production and

> Consumption possess one and the same ideology, which is that of Programming."[11]

Die Beschreibung erinnert an ein idealisiertes Modell der Bürolandschaft, die bereits zehn Jahre zuvor alles Äußere inkorporiert hatte und deren Büroraum und Einrichtung nicht den netzwerkartigen Informationsfluss repräsentierte, sondern direkt aus berechneten Informationen bestand. Analog dazu wird in den Zeichnungen zur No-Stop City der urbanistische Raum zum programmierten und programmierbaren isotropischen weltumspannenden System, das nicht länger irgendwelche repräsentativen Aufgaben hat. Im Prinzip besteht die zeitgenössische Stadt ausschließlich aus Infrastruktur, in der es keinerlei Hierarchien gibt. Die Stadt wird wie ein Innenraum behandelt, als eine Art erweiterte Bürolandschaft, in der man Möbel verschiedener Funktion je nach Situation flexibel anordnet. Wie Archizoom schreiben, ist die No-Stop City der Versuch, die größtmögliche Freiheit für den Benutzer und die Benutzerin innerhalb einer möglichst starren Figuration zu garantieren. Die ökonomische Planung, die die komplette Gesellschaft produktiv organisiert, eliminiert für sie den ehemaligen Konflikt zwischen Öffentlichkeit und dem Privaten. Die Menschen können, so der folgerichtige Schluss, in einer derartigen friktionsfreien Stadt ihr Wohnen selbst in die Hand nehmen. Sie können ihre neue Selbstverantwortung, die sie durch die neue (kybernetische) Arbeitsorganisation gewonnen haben, im Wohnen anwenden und somit das Wohnen von den vorbestimten kulturellen und sozialen Modellen der bürgerlichen Gesellschaft befreien. Dabei wird Architektur auch von ihren traditionellen formalen und repräsentativen Strukturen befreit.

> „Freed from the armour of its own character, architecture must become an open structure, accessible to intellectual mass production as the only force symbolizing the collective landscape. Therefore, the problem becomes that of freeing mankind from architecture inasmuch as it is a formal structure."[12]

11 Archizoom: NO-STOP CITY. Residential Parkings, Climatic Universal System, in: Martin van Schaik, Otakar Mácel (Hg.): Exit Utopia. Architectural Provocations 1956–76, Prestel: München–Berlin–London–New York 2005, S. 154–173, hier: S. 160.
12 Ebd., S. 166.

Der italienische Architekt und Architekturtheoretiker Pier Vittorio Aureli bringt die Konzeption der No-Stop City direkt mit den operaistischen Theorien Mario Trontis in Verbindung.[13] Für Aureli übersetzen Archizoom die Forderung Trontis und der Operaisten, nicht darauf zu hoffen, den Gegensatz zwischen den Arbeitern und den Arbeiterinnen und dem System der Produktion zu überwinden, sondern genau diesen Zwiespalt zu nutzen. Das heißt, die Alternative zur kapitalistischen, bürgerlichen Stadt ist die mögliche alternative Nutzung der Stadt durch ihre Produzentinnen, durch die Arbeiterklasse. So wollten, wie Aureli postuliert, Archizoom die Stadt hinsichtlich ihrer am weitesten fortgeschrittenen Entwicklung theoretisieren, also die Logik des Kapitalismus *ad absurdum* führen und so weit entfalten, dass die unausweichlichen Konsequenzen nicht länger vom kapitalistischen System kontrollierbar sein würden. So muss die No-Stop City nach Aureli als eine nackte Architektur ohne Eigenschaften gelesen werden, einem architektonischen System gleich, das für eine neue Nutzung offen ist. „For this reason No-Stop City should be read as an architecture stripped of all qualities and reduced to a rigorous representation of the system prepared for a new use."[14]

Auch wenn Aureli die No-Stop City als Architekturkritik verstanden wissen will, entgeht ihm die Ambivalenz des Projektes nicht. Aureli assoziiert jedoch das Scheitern der kritischen, oppositionellen Haltung mit dem mit Antonio Negri, Michael Hardt, Maurizio Lazzarato und anderen verbundenen Trend eines post-operaistischen und „post-politischen" Aktivismus[15], der für ihn keine wirkliche, keine oppositionelle Alternative zum hegemonialen Diskurs des Kapitalismus biete und zu sehr dem Neoliberalismus eines zeitgenössischen Kapitalismus ähnelt.

> „Indeed, the ambiguity of No-Stop City sums up the many ambiguities that characterized the passage from Operaism to Autonomia, in which, as we have seen, the latter movement seems to have been more invested in reconciling its ideas and strategies with the prevailing trends of a (capitalist)

13 Pier Vittorio Aureli: The Project of Autonomy. Politics and Architecture within and against Capitalism, Princeton Architectural Press: New York 2008, S. 69–79.

14 Ebd., S 73.

15 Vgl. Sylvère Lotringer, Christian Marazzi (Hg.): Autonomia. Post-Political Politics. Semiotext(e), Intervention Series 1, Los Angeles 2007.

postmodernism than in defining a clear, antagonistic alternative to it.“[16]

Diese Einschätzung ist von Aurelis Forderung nach der Rückkehr zum Ursprung der Tronti'schen Lesart Marx' geprägt. So plädiert er auch in seinem letzten Buch für eine absolute Architektur,[17] für eine Architektur, die, entgegen der grenzenlosen No-Stop City, eine autonome Insel innerhalb der Stadt ist. Es ist die trennende Funktion der Architektur, die hier die essenzialistische Bedingung für eine politische Opposition wird. Nur durch diese binäre Gegenüberstellung von Freund versus Feind[18] expliziert die Architektur ihre politische, demokratische Dimension, nur dadurch kann sie für Aureli ihre ultimative Bestimmung erlangen, gleichzeitig Differenzen zu fassen und zu regieren. In meiner Lesart jedoch macht No-Stop City zumindest zwei Aspekte einer kritischen und politisch motivierten Architekturpraxis deutlich. Zum einen die Unmöglichkeit der Kritik durch Architektur. Zum anderen aber die unausweichliche Verquickung von Architektur und dem vorherrschenden Diskurs und das darin enthaltene emanzipatorische Potenzial einer Architekturpraxis. In diesem konkreten Fall ihre Affinität zu Gender- und Queertheorien, wie ich sie weiter oben skizziert habe.[19]

Das Paradox einer Kritik der Architektur besteht darin, dass mit Architektur kritisch sein zu wollen und dennoch gebauten Raum zu produzieren sich ausschließt. Als Architektin oder als Designer ist man Teil eines weiter gefassten Diskurses, dem man als Einzelperson nicht entfliehen kann, und einer unausweichlichen Situation, in der es zu handeln gilt. Man kann nur dann kritisch sein, wenn man sich auf die sichere Position des Kommentators, des Kritikers von außen zurückzieht. Dabei ist es dann aber ein Leichtes, die Architekturzeichnung mit gebautem Raum zu verwechseln. Die Idee, mit und durch Architektur kritisch sein zu können, hat Rem Koolhaas bereits bei der Any-Conference im Juni 2000 folgendermaßen auf den Punkt gebracht:

16 Pier Vittorio Aureli: The Project of Autonomy. Politics and Architecture within and against Capitalism, Princeton Architectural Press: New York 2008, S. 79.
17 Pier Vittorio Aureli: The Possibility of an Absolute Architecture, MIT Press: Cambridge, Massachusetts–London 2011.
18 Hier folgt Pier Vittorio Aureli den Schriften des deutschen Rechtsgelehrten Carl Schmitt.
19 Siehe das Kapitel „Nicht-Räume der Arbeit“.

„[…] the whole pretension of radicalism expressed in architecture is kind of fictional because architecture in itself can only endorse. I don't know of a single architecture that engages in radical conflict with the assumptions that its clients has about it. There has always been this kind of ambiguity that we consider ourselves radicals, but we are tied to the profession. This brings us back to a discussion […] whether you can be critical as an architect. I think you can be critical as an architect in every other field parallel to architecture, and next to architecture, but not strictly speaking through architecture."[20]

Dies heißt aber nicht, dass Architekturprojekte und Architekturzeichnungen nicht Teil einer reflektierenden Praxis sein können und sollen. Vielmehr ist die Zeichnung, aber auch das Schreiben ein Analyseinstrument der Architektin und des Designers, das Konturen der gesellschaftlich-räumlichen Verfasstheit sichtbar machen kann, wie das die No-Stop City in einem urbanistischen Maßstab tut. Mit der Analyse werden gleichzeitig Möglichkeiten einer politischen, räumlichen Praxis denkbar. Demnach lese ich die No-Stop City nicht als reine Kritik, die einen ästhetischen Status haben will, sondern als eine, die im Sinne der Architekturpraxis Konsequenzen beansprucht und dadurch auch ambivalent bleibt.

No-Stop City affirmiert eine neue Form der Architektur, die Aureli richtig als eine nackte Architektur ohne jegliche Qualität versteht und die Serie von Konvergenzen spiegelt, die sich exemplarisch mit der Bürolandschaft, Fun Palace, Centraal Beheer, dem Mobilen Büro, dem Gelben Herz und dem Bed-in bereits vollzogen haben: Mensch und Maschine, Haus und Stadt, Leben und Arbeiten, Architektur und mechanische Emotionsmaschine, Kunst und Commercial, Außen und Innen. Gegenüber einem Architekturverständnis, das klar einerseits zwischen einem fixen, stabilen Ort, seiner Materialität und seinen tradierten Bedeutungen im Inneren und andererseits der Mobilität, dem flüssigen Raum im Außen unterscheidet, ist sie eine neue Form der Architektur. Die Qualität des Raumes ist es, temporäre Formationen als Antwort auf eine *agency* oder in Reaktion auf verschiedene Raumprogramme und

20 Thomas Krens in Diskussion mit Rem Koolhaas, Greg Lynn, Beatriz Colomina, German Celant, Sanford Kwinter, in: Cynthia C. Davidson: Anything, MIT Press: Cambridge, Massachusetts–London 2001, S. 220–224, hier: S. 223.

Funktionen zu verschiedenen Zeiten aufzunehmen. Sie ist eine Architektur, die einen Raum zur Verfügung stellt, der vorerst neutral ist und erst durch die Verwendung seine Bedeutung bekommt und dessen Organisiertheit sich idealerweise temporär verfestigt. Diese Art einer Konfigurierbarkeit von Raum erlaubt es, verschiedene Funktionen in einem räumlichen Kontinuum zu synthetisieren und dabei in einem konstanten Transformations- und Verhandlungsprozess zu halten. Dabei verrückt sich aber die Gewichtung der Architekturpraxis hin zum Organisator. Es wäre naiv zu glauben, dass die weiten Ebenen der No-Stop City oder aber auch die Innenräume der Bürolandschaft, die polyvalenten Zellen Centraal Beheers oder die transparente Blase Holleins tatsächlich neutral seien und jede nur erdenkliche Funktion und Bedeutung annehmen könnten. Die Möglichkeiten des Raumes sind hier eng mit der gegebenen Infrastruktur, also dem technischen und organisatorischen Unterbau verbunden, der hier im Hintergrund ordnet. Mit anderen Worten, die spontane Selbstorganisation, Selbstverwaltung und Selbstverwertung der Gesellschaft ist eine Illusion, da sie immer schon durch die infrastrukturelle Rahmung bedingt wird. In diesem Sinne ist die Architektur eine Praxis, die Intervalle und Rhythmen in ein Territorium einführt und damit Rahmungen des Möglichen konstruiert. Damit erhält sie eine neue Bedeutung als politische Praxis jenseits der Idee von Architektur als reinem Identitätsstifter.

Literaturverzeichnis

Albrecht, Donald, Johnson, Elizabeth: New Hotels for Global Nomads, Merell Publishers: New York 2002.

Alsleben, Kurd: Bürolandschaft und ihre subjektiven Räume, in: Kommunikation, Nr. 11, November 1965, S. 75–81.

Alsleben, Kurd, Büttner, Erhard, Hess, Claus W., Schnelle, Wolfgang, Siegel, Curt, Wonneberg, Rudolf: Bürohaus als Großraum. Büroneubau der C. F. Boehringer & Soehne GmbH, Mannheim. Zielsetzung, Planung und Erfahrung, Verlag Schnelle: Quickborn 1961.

AMO, OMA, Koolhaas, &&& (Hg.): Content, Taschen: Köln 2004.

[Anonym]: Beschreibung der Bürolandschaft des Hauses Bertelsmann in der Firma Kommissionshaus Buch und Ton, Archiv des Quickborner Teams.

Kommunikation, Nr. 1, Verlag Schnelle: Quickborn 1965.

Arendt, Hannah: Vita Activa, oder Vom tätigen Leben, Piper: München 2007 (englisches Original: 1958).

Atzert, Thomas (Hg.): Toni Negri, Maurizio Lazzarato, Paolo Virno: Umherschweifende Produzenten, ID Verlag: Berlin 1998.

Augé, Marc: Non-Places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity, Verso: London–New York 1995 (französisches Original: 1992).

Aureli, Pier Vittorio: The Possibility of an Absolute Architecture, MIT Press: Cambridge, Massachusetts–London, England, 2011.

Aureli, Pier Vittorio: The Project of Autonomy. Politics and Architecture within and against Capitalism, Princeton Architectural Press: New York 2008.

Ballard, J. G.: Super-Cannes, Picador: New York 2001.

Barthes, Roland: Wie zusammen leben, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Auflage 2007.

Benjamin, Walter: Kommentare zu Werken von Brecht, in: ders.: Aufsätze, Essays, Vorträge. Gesammelte Schriften, Band II/2, herausgegeben von Rudolf Tiedemann und Hermann Scheppenhäuser, Suhrkamp: Frankfurt am Main 1991, S. 506–572.

Bina, Andrea: Bedienungsanleitung für das Raumschiff Erde? …, in: dies. (Hg.): Haus-Rucker-Co. LIVE again, Lentos Kunstmuseum: Linz 2007.

Birker, Martin, Foltin, Robert: (Post-)Operaismus. Von der Arbeiterautonomie zur Multitude. Geschichte und Gegenwart, Theorie und Praxis. Eine Einführung, Schmetterling Verlag: Stuttgart 2006.

Böhme, Hartmut: Das Büro als Welt – Die Welt als Büro, in: Herbert Lachmayer, Eleonora Louis (Hg.): Work & Culture. Büro. Inszenierung von Arbeit, Ritter Verlag: Klagenfurt 1998, S. 95–108.

Boltanski, Luc, Chiapello, Ève: Der neue Geist des Kapitalismus, UVK Verlagsgesellschaft mbH: Konstanz 2006 (französisches Original: 1999).

Boltanski, Luc, Chiapello, Ève: Die Arbeit der Kritik und der normative Wandel, in: Juliane Rebentisch, Christoph Menke (Hg.): Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus, Kulturverlag Kadmos: Berlin 2010, S. 18–37.

Boskamp, Inge: Centraal Beheer in Apeldoorn, in: Der Architekt, 5/1995, S. 294–296, Erstabdruck: Der Architekt, 5/1975.

Boudry, Pauline, Kuster, Brigitta, Lorenz, Renate: Reproduktionskonten fälschen! Heterosexualität, Arbeit & Zuhause, b_books: Berlin 2004 (1999).

Bröckling, Ulrich: Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform, Suhrkamp: Frankfurt am Main 2007.

Buchman, Sabeth: Denken gegen das Denken. Produktion, Technologie, Subjektivität bei Sol LeWitt, Yvonne Rainer und Hélio Oiticica, b_books, PoLYpeN: Berlin 2007.

Buckley, Craig: From Absolute to Everything. Taking Possession in „Alles ist Architektur“, in: Grey Room, Summer 2007, No. 28, S. 108–122.

Buckley, Craig: Vom Absoluten zu Allem. Die Inbesitznahme in Holleins „Alles ist Architektur“, in: Arch+, Zeitschrift für Architektur und Städtebau, Nr. 186/87, April 2008, S. 40–45.

Buffinger, Albert: De hiltonhotels in Amsterdam en Rotterdam, in: Bouw, 64, Nr. 4, 1969, S. 105.

Burke, Anthony, Tierney, Therese (Hg.): Network Practices. New Strategies in Architecture and Design, Princeton Architectural Press: New York 2007.

Bürmann, Jörg: Die Gesellschaft nach der Arbeit. Politische Soziologie, Band 18, Lit Verlag: Münster–Hamburg–London 2003.

Cache, Bernard: Earth Moves. The Furnishing of Territories, MIT Press: Cambridge, Massachusetts–London, England, 1995.

Canadian Broadcasting Corporation (CBC): John and Yoko's Year of Peace, DVD, Paul McGrath (Director), Alan Lysaght (Producer), 2000.

Cook, Peter: Experimental Architecture, Studio Vista: London 1970.

Davidson, Cynthia C.: Anything, MIT Press: Cambridge, Massachusetts–London, England, 2001.

Debord, Guy: Die Gesellschaft des Spektakels. Kommentare zur Gesellschaft des Spektakels, Verlag Klaus Bittermann/Edition Tiamat: Berlin 1996.

Deleuze, Gilles: Kontrolle und Werden, in: ders.: Unterhandlungen, 1972–1990, Suhrkamp: Frankfurt am Main 1993 (zuerst publiziert in: Futur antérieur, Nr. 1, Frühjahr 1990), S. 243–253.

Deleuze, Gilles: Nietzsche und die Philosophie, Europäische Verlagsanstalt: Hamburg 1991.

Deleuze, Gilles: Postskriptum über die Kontrollgesellschaften, in: ders.: Unterhandlungen, 1972–1990, Suhrkamp: Frankfurt am Main 1993 (französisches Original: L'autre journal, Nr. 1, Mai 1990), S. 254–262.

Deleuze, Gilles: Unterhandlungen, 1972–1990, Suhrkamp: Frankfurt am Main 1993.

Deleuze, Gilles: Woran erkennt man den Strukturalismus?, Merve: Berlin 1992 (französisches Original: 1973).

Deleuze, Gilles, Guattari, Felix: Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie, Merve, 6. Auflage 2005 (französisches Original: 1992).

Draxler, Helmut: Die Utopie des Designs. Ein archäologischer Führer für alle, die nicht dabei waren, Ausstellungskatalog, Kunstverein München, 1994.

Duchamp, Marcel: The Creative Act. Vortrag bei der Versammlung der *American Federation of Arts* in Houston, Texas, 1957 http://ubu.artmob.ca/sound/aspen/mp3/duchamp1.mp3 (30.10.2007).

Duffy, Francis: The New Office, Conran Octopus: London 1997.

Ehrenberg, Alain: Das erschöpfte Selbst. Depression und Gesellschaft in der Gegenwart, Campus Verlag: Frankfurt am Main–New York 2004 (französisches Original: 1998).

Engels, Friedrich: Zur Wohnungsfrage, http://www.mlwerke.de/me/me18/me18_209.htm (09.04.2008).

Fezer, Jesko, Schmitz, Martin (Hg.): Lucius Burckhardt, Wer plant die Planung? Architektur, Politik und Mensch, Martin Schmitz Verlag: Berlin 2004.

Florida, Richard: The Rise of the Creative Class, Basic Books, Perseus Books Group: New York 2002.

Foerster, Heinz von: Prinzipien der Selbstorganisation im sozialen und betriebswirtschaftlichen Bereich, in: Siegfried J. Schmidt (Hg.): Heinz von Foerster: Wissen und Gewissen, Suhrkamp: Frankfurt am Main 1993, S. 233–268.

Foucault, Michel: Die Geburt der Biopolitik. Geschichte der Gouvernmentalität II, Suhrkamp: Frankfurt am Main 2006 (französisches Original: 2004, Vorlesung: 1978).

Foucault, Michel: Hermeneutik des Subjekts. Vorlesung am Collège de France (1981/82), Suhrkamp: Frankfurt am Main 2004 (französisches Original: 2001).

Foucault, Michel: Sicherheit, Territorium, Bevölkerung. Geschichte der Gouvernmentalität I, Suhrkamp: Frankfurt am Main 2006 (französisches Original: 2004, Vorlesung: 1978).

Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Suhrkamp: Frankfurt am Main 1994 (französisches Original: 1972).

Friedländer, Saul, Frei, Norbert, Wittmann, Reinhard, Rendtorff, Trutz: Bertelsmann im Dritten Reich, Bertelsmann: Gütersloh 2002.

Friedman, Yona: Machbare Utopien. Absage an geläufige Zukunftsmodelle, Fischer Taschenbuch Verlag: Frankfurt am Main 1978 (französisches Original: 1974).

Gill, Brandan: Many Masks. A Life of Frank Lloyd Wright, G. P. Putnam's Sons: New York 1987.

Gottschalk, Ottmar, Lorenzen, Hans J.: Eine neue Form von Bürogebäuden, in: Kommunikation, Nr. 4, Vol. II, 1966, S. 159–180.

Grech, Chris, Walters, David: Future Office. Design Practice and Applied Research, Taylor & Francis: New York 2008.

Haraway, Donna: A Cyborg Manifesto. Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century, in: dies.: Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature, Routledge: New York 1991, S. 149–182.

Harrison, Andrew, Wheeler, Paul, Whitehead, Carolyn: The Distributed Workplace, Spon Press, Taylor & Francis Group: London–New York 2004.

Haus-Rucker-Co: Text der Künstler, Wien 1968, zitiert in: Andrea Bina (Hg.): Haus-Rucker-Co. LIVE again, Lentos Kunstmuseum: Linz 2007, S. 12.

Hayles, N. Katherine: How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics, University of Chicago Press: Chicago–London 1999.

Heckscher, Charles: Defining the Post-bureaucratic Type, in: Charles Heckscher, Anne Donnellon (Hg.): The Post-Bureaucratic Organization. New Perspectives on Organizational Change, Sage: Newbury Park, Ca, 1994.

Heindl, Gabu (Hg.): Arbeits-Zeit-Raum. Bilder und Bauten der Arbeit im Postfordismus, Verlag Turia + Kant: Wien 2008.

Hertzberger, Herman: An Office Building for 1000 People in Holland, in: Domus, 522/5, März 1973, S. 1/7.

Hertzberger, Herman: Baudokumentatie, TU Delft: Delft 1971.

Hertzberger, Herman: Lessons for Students in Architecture, Uitgiverij 010 Publishers: Rotterdam 1991.

Hertzberger, Herman: Questionnaire to Herman Hertzberger, in: A&U. Architecture and Urbanism, 8312, 1983.

Hertzberger, Herman: The Public Realm, in: A&U. Architecture and Urbanism, April 1991 Extra Edition, E9194.

Hilton, Conrad: Be My Guest, zitiert in: Annabel Jane Wharton: Building the Cold War. Hilton International Hotels and Modern Architecture, University of Chicago Press: Chicago–London 2001.

Hochschild, Arlie Russell: The Time Bind. When Work Becomes Home and Home Becomes Work, LCC: New York 1997.

Hofbauer, Johanna: Raum als geronnenes Denken. Büroorganisation vom Fabriksmodell zur Kulturlandschaft, in: Herbert Lachmayer, Elenora Louis (Hg.): Work & Culture. Büro. Inszenierung von Arbeit, Ritter Verlag: Klagenfurt 1998, S. 303–309.

Hollein, Hans: Alles ist Architektur, in: Bau. Schrift für Architektur und Städtebau, 23. Jahrgang, Nr. 1/2, 1968, S. 2.

Hollein, Hans: Also wenn Sie mich fragen … wir danken für das Gespräch, Herr Architekt, Schallplatte, Beilage zu Transparent, Nr. 5/6, 1972.

Hollein, Hans: Die schlaffen Ausstellungen, zur 4. documenta in Kassel 1968, www.hollein.com (02.03.2007).

Holzinger, Dieter O.: Das österreichische Portrait. DVD des Archivs des Österreichischen Rundfunks ORF, 2008.

Jorzick, Regine: Quickborner Team. Gute Arbeit, Hamburg 2006.

Kaspers, Katharina: Der Arme Poet. Existentielle und triviale Aspekte einer literarischen Figur, in: Neophilogus, Vol. 74, Nr. 4, 1990, S. 561–576.

Kipnis, Jeffrey: Towards a New Architecture. AD: FOLDING AND PLIANCY, Academy Editions: London 1993.

Koolhaas, Rem: Introduction Re: CP, in: Hans Ulrich Obrist (Hg.): Re: CP, Birkhäuser – Publishers for Architecture: Basel–Boston–Berlin 2003.

Koolhaas, Rem: Junk Space, in: AMO, OMA, Koolhaas, &&& (Hg.): Content, Taschen: Köln 2004, S. 162–171.

Koolhaas, Rem, Zenghelis, Elia: Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture. Diplomprojekt an der Architectural Association, London 1972 und Wettbewerbsbeitrag für den *Casabella*-Wettbewerb „The City as Meaningful Environment“, ebenfalls 1972. Publiziert in: OMA, Koolhaas, Mau: S,M,L,XL, 010 Publishers: Rotterdam 1995, S. 2–21, und in: Martin van Schaik, Otokar Mácel: Exit Utopia. Architectural Provocations 1956–76, Prestel: München 2005.

Krens, Thomas: In Diskussion mit Rem Koolhaas, Greg Lynn, Beatriz Colomina, German Celant, Sanford Kwinter, in: Cynthia C. Davidson: Anything, MIT Press: Cambridge, Massachusetts–London, England, 2001, S. 220–224.

Lachmayer, Herbert, Gargerle, Christian, Hajós, Géza: The Grand Hotel, in: AA Files, Nr. 22, Autumn 1991, S. 33–41.

Lachmayer, Herbert, Louis, Eleonora (Hg.): Work & Culture. Büro. Inszenierung von Arbeit, Ritter Verlag: Klagenfurt 1998.

Lappart, Arno: Organisatorische Bürobauplanung, Verlag Quickborner Team: Hamburg 1977.

Lazzarato, Maurizio: Immaterielle Arbeit. Gesellschaftliche Tätigkeit unter den Bedingungen des Postfordismus, in: Thomas Atzert (Hg.): Toni Negri, Maurizio Lazzarato, Paolo Virno: Umherschweifende Produzenten, ID Verlag: Berlin 1998, S. 39–52.

Leaf, David, Scheinfeld, John (Directors): The U.S. vs. John Lennon (DVD), 2006.

Lewallen, Constance M., Seid, Steve: Ant Farm, University of California Press: Berkeley–Los Angeles–London 2004.

Lootsma, Bart: Koolhaas, Constant und die niederländische Kultur der 60er, in: Disko, 1, hg. von Arno Brandlhuber, a42.org, AdbK Nürnberg: Nürnberg 2006.

Lotringer, Sylvère, Marazzi, Christian (Hg.): Autonomia. Post-Political Politics. Semiotext(e), Intervention Series 1, Los Angeles 2007.

Lüchinger, Arnulf: Strukturalismus in Architektur und Städtebau, Karl Krämer Verlag: Stuttgart 1981.

Marchand, Roland: Advertising the American Dream. Making Way for Modernity, 1920–1940, University of California Press: Berkeley 1985.

Mathews, Stanley: From Agit-Prop to Free Space. The Architecture of Cedric Price, Black Dog Publishing: London 2007.

Mayer, Antje: Jedem Kaff sein Bilbao. Poppig, populär oder populistisch? Eine junge Generation von österreichischen Architekten scheidet die Geister, wie jüngst die Biennale in Venedig zeigte, http://www.kwml.net/output/?e=58&page=rb_ARTIKEL&a=a945fefc&c=Architektur (20.03.2006).

McLuhan, Marshall: Interview with John Lennon and Yoko Ono, December 1969, Ontario, http://www.geocities.com/~beatleboy1/db1969.1219.beatles.html (05.04.2008).

Meinecke, Thomas: Lob der Kybernetik, in: ders.: Lob der Kybernetik. Songtexte 1980–2007, Suhrkamp: Frankfurt am Main 2007.

Meuwissen, Joost: Zur Architektur des Wohnens. Karlsruher Vorlesungen 1992/93, Lehrstuhl für Gebäudelehre und Entwerfen Prof. Jo Coenen, Universität Karlsruhe 1995.

Michaels, Heinz: Der Große in Gütersloh, in: Die Zeit, 21/1967, S. 18, http://www.zeit.de/1967/21/Der-Grosse-in-Guetersloh (05.05.2008).

Michalitsch, Gabriele: Die neoliberale Domestizierung des Subjekts. Von den Leidenschaften zum Kalkül, Campus Verlag: Frankfurt am Main–New York 2006.

Moulier Boutang, Yann: Vorwort, in: Thomas Atzert (Hg.): Toni Negri, Maurizio Lazzarato, Paolo Virno: Umherschweifende Produzenten, ID Verlag: Berlin 1998.

Müller, Andrea: Lexikon der Kybernetik, Verlag Schnelle: Quickborn 1964.

Negri, Antonio, Hardt, Michael: Die Arbeit des Dionysos. Materialistische Staatskritik in der Postmoderne, Edition ID Archiv: Berlin–Amsterdam 1997 (Original: 1994).

Nieuwenhuys, Constant: The City of the Future. Betty van Garrel & Rem Koolhaas (HP) Talk with Constant about New Babylon, in: Martin van Schaik, Otakar Mácel (Hg.): Exit Utopia. Architectural Provocations 1956–76, Prestel: München–Berlin–London–New York 2005, S. 10–12.

Obrist, Hans Ulrich (Hg.): Re: CP, Birkhäuser – Publishers for Architecture: Basel–Boston–Berlin 2003.

OMA, Koolhaas, Mau: S,M,L,XL, 010 Publishers: Rotterdam 1995.

Ono, Yoko: Grapefruit, 1st Edition, Wunternaum Press: Tokyo 1964; zweite Edition: Verlag Simon und Schuster: New York 1970.

Ono, Yoko: To the Wesleyan People, in: Kristine Stiles, Peter Selz (Hg.): Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings, University of California Press: Berkeley–Los Angeles–London 1996, S. 736–739.

Ortner, Laurids: Katalog Haus-Rucker-Co, Vieweg Verlag: Braunschweig 1984.

Ortner, Laurids: Ohne Titel, http://www.ortner.at/hr_he1.html (05.05.2008).

Osten, Marion von (Hg.): Norm der Abweichung, Edition Voldemeer Zürich, Springer Verlag: Wien–New York 2003.

Pai, Hyungmin: The Portfolio and the Diagram. Architecture, Discourse, and Modernity in America, MIT Press: Cambridge, Massachusetts–London, England, 2002.

Pask, Gordon: Proposals for a Cybernetic Theater, Gordon Pask (unveröffentlichtes Manuskript), folio 3.11, Joan Littlewood Manuscript Collection, Michael Barker Collection, University of Texas, Austin. In Ausschnitten publiziert in: Stanley Mathews: From Agit-Prop to Free Space. The Architecture of Cedric Price, Black Dog Publishing: London 2007, S. 274.

Peters, Thomas J., Waterman, Robert H.: Auf der Suche nach Spitzenleistungen. Was man von den bestgeführten US-Unternehmen lernen kann, REDLINE WIRTSCHAFT bei verlag moderne industrie: München 2003 (englisches Original: 1982).

Peters, Tom: Essentials. Design, Innovate, Differentiate, Communicate, DK Publishing: London–New York–München–Melbourne–Delhi 2005.

Pias, Claus (Hg.): Cybernetics – Kybernetik. The Macy-Conferences 1946–1953, Diaphanes: Zürich–Berlin 2004.

Pias, Claus: Zeit der Kybernetik. Eine Einstimmung, in: ders. (Hg.): Cybernetics – Kybernetik. The Macy-Conferences 1946–1953, Diaphanes: Berlin–Zürich 2004, S. 9–41.

Pircher, Wolfgang: Markt oder Plan? Zum Verhältnis von Kybernetik und Ökonomie, in: Claus Pias (Hg.): Cybernetics – Kybernetik. The Macy-Conferences 1946–1953, Diaphanes: Zürich–Berlin 2004, S. 81–96.

Preciado, Beatriz: Kontrasexuelles Manifest, b_books: Berlin 2003.

Price, Cedric: Fun Palace, in: Cedric Price. Ausstellungskatalog der Ausstellung Cedric Price an der AA, London, 7.–27. Juni 1984, S. 9–16.

Provoost, Michelle: Hugh Maaskant. Architect van de vooruitgang (PhD Dissertation, University of Groningern), Uitgiverij 010, Rotterdam 2003.

Quinan, Jack: Frank Lloyd Wright's Larkin Building. Myth and Fact, The Architectural History Foundation New York, MIT Press: Cambridge, Mass.–London, England, 1987.

Rancière, Jacques: Das Unvernehmen. Politik und Philosophie, Suhrkamp: Frankfurt am Main 2002 (französisches Original: 1995).

Rebentisch, Juliane: Ästhetik der Installation, Suhrkamp: Frankfurt am Main 2003.

Rebentisch, Juliane: Spektakel, in: Texte zur Kunst, Juni 2007, 17. Jahrgang, Heft 06, Kurzführer/Short Guide, S. 120–123.

Rebentisch, Juliane, Menke, Christoph (Hg.): Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus, Kulturverlag Kadmos: Berlin 2010.

Reckwitz, Andreas: Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne, Velbrück Wissenschaft: Göttingen 2006.

Rumpfhuber, Andreas: Interview mit Günter Zamp Kelp, 3. Juni 2008, Berlin (nicht veröffentlicht).

Rumpfhuber, Andreas: Über-Guru-Space, in: Gabu Heindl (Hg.): Arbeits-Zeit-Raum. Bilder und Bauten der Arbeit im Postfordismus, Verlag Turia + Kant: Wien 2008, S. 84–97.

Sadler, Simon: Archigram. Architecture without Architecture, MIT Press: Cambridge, Massachusetts–London, England, 2005.

Schaik, Martin van: In the Air. Interview with Yona Friedman, in: Martin van Schaik, Otakar Mácel (Hg.): Exit Utopia. Architectural Provocations 1956–76, Prestl: München–Berlin–London–New York 2005, S. 30–35.

Schaik, Martin van, Mácel, Otakar (Hg.): Exit Utopia. Architectural Provocations 1956–76, Prestel: München–Berlin–London–New York 2005.

Schimmel, Paul (Hg.): Out of Actions. Between Performance and the Object, 1949–1979, MoCA Los Angeles: New York–London 1998.

Schmidt, Hermann: Denkschrift zur Gründung eines Instituts für Regelungstechnik, Verlag Schnelle: Quickborn 1961.

Schmidt, Siegfried J. (Hg.): Heinz von Foerster. Wissen und Gewissen, Suhrkamp: Frankfurt am Main 1993.

Schmiede, Rudi: Informatisierung, Formalisierung und kapitalistische Produktionsweise. Entstehung der Informationstechnik und Wandel der gesellschaftlichen Arbeit, in: ders. (Hg.): Virtuelle Arbeitswelten. Arbeit, Produktion und Subjekt in der Informationsgesellschaft, Edition Sigma: Berlin 1996, S. 15–47.

Schmiede, Rudi (Hg.): Virtuelle Arbeitswelten. Arbeit, Produktion und Subjekt in der Informationsgesellschaft, Edition Sigma: Berlin 1996.

Schnelle, Eberhard: bürobauplanen. Grundlagen der Planungsarbeit bei Bürobauten, Werkhofverlag: Hildesheim 1958.

Schnelle, Eberhard: Organisationskybernetik, in: Kommunikation, Nr. 1, September 1965, S. 1–26.

Schnelle, Wolfgang: Organisation der Entscheidungen, in: Kommunikation, Nr. 2, 1965, S. 59–74.

Schumacher, Patrik: Arbeit, Spiel und Anarchie, in: Herbert Lachmayer, Eleonora Louis (Hg.): Work & Culture. Büro. Inszenierung von Arbeit, Ritter Verlag: Klagenfurt 1998, S. 245–253.

Simons, Olaf: C. Bertelsmann Verlag, http://www.polunbi.de/inst/bertelsmann.html (23.11.2007).

Sloterdijk, Peter: Im Weltinnenraum des Kapitals, Suhrkamp: Frankfurt am Main 2005.

Sloterdijk, Peter: Sphären III. Schäume, Suhrkamp: Frankfurt am Main 2004.

Sonderegger, Ruth: Grenzübergang geboten. Ein Kommentar zu Jacques Ranciére, in: Texte zur Kunst, Heft 72: Design, 18. Jahrgang, Dezember 2008.

Stiles, Kristine, Selz, Peter (Hg.): Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings, University of California Press: Berkeley–Los Angeles–London 1996.

Stiles, Kristine: Uncorrupted Joy. International Art Actions, in: Schimmel, Paul (Hg.): Out of Actions. Between Performance and the Object, 1949–1979, MoCA Los Angeles: New York–London 1998, S. 278–281.

Tiqqun: Kybernetik und Revolte, Diaphanes: Zürich–Berlin 2007 (französisches Original: 2001).

Tronti, Mario: Arbeiter und Kapital, Verlag Neue Kritik: Frankfurt am Main 1974 (italienisches Original: 1966; der Text „Fabrik und Gesellschaft" wurde erstmals in Quaderni Rossi, 2/1962 publiziert).

Venturi, Robert, Scott Brown, Denise, Izenour, Stephen: Lernen von Las Vegas. Zur Ikonographie und Architektursymbolik der Geschäftsstadt, Bauwelt Fundamente, Birkhäuser: Basel–Boston–Berlin 2003 (englisches Original: 1978).

Vidler, Anthony: Claude-Nicolas Ledoux, Birkhäuser: Basel–Boston–Berlin 1988 (englisches Original: 1987).

Virno, Paolo: Grammatik der Multitude, Verlag Turia + Kant: Wien 2005 (italienisches Original: 2001).

Vogl, Joseph: Regierung und Regelkreis. Historisches Vorspiel, in: Claus Pias (Hg.): Cybernetics – Kybernetik. The Macy-Conferences 1946–1953, Diaphanes: Zürich–Berlin 2004, S. 67–79.

Wallenstein, Sven-Olov: Biopolitics and the Emergence of Modern Architecture, Buell Center/FORuM Project and Princeton Architectural Press: New York 2009.

Wallenstein, Sven-Olov: Foucault and the Genealogy of Modern Architecture, in: ders. (Hg.): Essays, Lectures, Axl Books: Stockholm 2007.

Walters, David: Workplace and the New American Community, in: Chris Grech, David Walters: Future Office. Design Practice and Applied Research, Taylor & Francis: New York 2008, S. 41–62.

Warner Home Video: John Lennon: Imagine (DVD), Andrew Solt (Director), David L. Wolper (Producer), Warner Home Video, 2005.

Wasserman, Emily: Yoko Ono at Syracuse „This is not here", in: Artforum, 1972, Heft 10.6., S. 69–73.

Weisskamp, Herbert: Hotels. An International Survey, G. Hatje Verlag: Stuttgart 1968.

Wharton, Annabel Jane: Building the Cold War. Hilton International Hotels and Modern Architecture, University of Chicago Press: Chicago–London 2001.

Whitwell, Stedman: Description of an Architectural Model From a Design by Stedman Whitwell, Esq. For a Community Upon a Principle of United Interests, as Advocated by Robert Owen, Esq., Hurst Chance & Co: London 1830.

Whyte, Wiliam H.: The Organization Man, Doubleday: New York 1956.

Wigley, Mark: Constant's New Babylon. The Hyper Architecture of Desire, 010 Publishers: Rotterdam 1998.

Wigley, Mark: The Architectural Brain, in: Anthony Burke, Therese Tierney (Hg.): Network Practices. New Strategies in Architecture and Design, Princeton Architectural Press: New York 2007, S. 30–53.

Zamp Kelp, Günter: Bevölkerungsnahes Planen – Beat Architektur, in: Kurier, Samstag, 29. Juli 1967.

Zamp Kelp, Günter: Gelbes Herz, http://www.zampkelp.com/galerie/themes.html/hrc/1968/gelb_Herz/gelb_Herz.html (22.06.2008).

Zamp Kelp, Günter: Journal, in: HAUS-RUCKER-CO. 1967 bis 1983. Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt am Main, Verlag Friedrich Vieweg & Sohn: Braunschweig–Wiesbaden 1984.

Žižek, Slavoj: Parallaxe, Suhrkamp: Frankfurt am Main 2006.

Abbildungsverzeichnis

Trotz sorgfältiger Recherche konnte ich die Urheber mancher Bilder nicht ausfindig machen. Die Kennzeichnung dieser Bilder erfolgte durch den Hinweis „Urheber unbekannt“, und sie waren zur Illustration meines Textes unentbehrlich. Sollten Sie Urheber eines dieser Bilder sein, setzen Sie sich bitte mit mir unter ar@expandeddesign.net in Verbindung, damit Sie in den Folgeauflagen als Urheber genannt und Ihnen allfällige Lizenzgebühren ausbezahlt werden können.

Covergestaltung: Astrid Seme

Collage aus Abb. S. 193 (Urheber unbekannt), Abb. S. 162 (Archigram-Archiv), Abb. S. 197 (Urheber unbekannt), Abb. S. 97 (Archiv Herman Hertzberger), Abb. S. 59 (Archiv Buffalo and Eric County Historical Society), Abb. S. 27 (Archiv Quickborner Team), Abb. S. 91 (Archiv Herman Hertzberger)

Seite 27
Bürolandschaft Buch und Ton, Panorama, innen,
aus: Archiv Quickborner Team

Bürolandschaft Buch und Ton, Arbeitsbereich Geschäftsführung, innen,
aus: Archiv Quickborner Team

Seite 30
Bürolandschaft Buch und Ton,
Plan nachgezeichnet aus: Ottmar Gottschalk: Flexible Verwaltungsbauten, Verlag Schnelle: Quickborn 1968

Seite 33
Erklärungsgrafiken zum Instanzenschema,
aus: Lexikon der Kybernetik, Verlag Schnelle: Quickborn 1964, S. 74, 75

Seite 42
Organisationsformen der Ville de Chaux von Claude-Nicolas Ledoux und des Panopticons von Jeremy Bentham,
vgl. dazu: Joost Meuwissen: Zur Architektur des Wohnens. Karlsruher Vorlesungen 1992/1993

Seite 47
Beziehungsschema einer Hauptverwaltung mit 800 Personen, nachgezeichnet aus: Ottmar Gottschalk: Flexible Verwaltungsbauten, Verlag Schnelle: Quickborn 1968

Seite 53
Verschiedene Cover von Publikationen des Verlags Schnelle, Quickborn

Seite 59
Lichthof und Raum der Betriebsführung und der Direktion des Larkin Administration Building von Frank Lloyd Wright in Buffalo, NY, 1903–06,
aus: Archiv Buffalo and Eric County Historical Society

Seite 60
Erdgeschoß und Regelgeschoß des Larkin Administration Building,
aus: Jack Quinan: Frank Lloyd Wright's Larkin Building. Myth and Fact, The Architectural History Foundation New York, MIT Press: Cambridge, Mass.–London, England, 1987, S. 46

Seite 62
Boehringer Mannheim, Innenraum,
aus: Archiv Quickborner Team, Hamburg

Seite 66
Skizze von Yona Friedman,
aus: Bauwelt, Heft 16, 1957, S. 363

Seite 68
Diagramm von Yona Friedman,
aus: Yona Friedman: Machbare Utopien. Absage an geläufige Zukunftsmodelle, Fischer: Frankfurt am Main 1977 (französisches Original: 1974), S. 163

Seite 71
Analysediagramm des Quickborner Teams,
aus: Arno Lappart: Organisatorische Bürobauplanung, Verlag Quickborner Team: Hamburg 1977, S. 44

Seite 72
Diagramm des Quickborner Teams,
aus: Arno Lappart: Organisatorische Bürobauplanung, Verlag Quickborner Team: Hamburg 1977, S. 44

Seite 76
Belegflussdiagramm,
aus: Archiv Quickborner Team, Hamburg

Seite 78
Diagramm von Helmar Frank,
aus: Claus Pias (Hg.): Cybernetics – Kybernetik. The Macy-Conferences 1946–1953, Diaphanes: Zürich–Berlin 2004, S. 35

Seite 81
Werbebroschüre Fun Palace,
aus: Cedric Price Fonds, Canadian Centre for Architecture, Montréal

Seite 122
Entwurf: Centraal-Beheer-Unterführung,
aus: Herman Hertzberger: Lessons for Students in Architecture, Uitgiverij 010 Publishers: Rotterdam 1991, S. 114

Seite 126
Schema Bürolandschaft

Seite 127
Schema Fun Palace

Seite 128
Schema Centraal Beheer

Seite 134
Beatriz Preciados Dildotopia,
aus: Beatriz Preciado: Kontrasexuelles Manifest, b_books: Berlin 2003, S. 36

Seite 139
Filmstills „Das österreichische Portrait",
aus: Archiv Generali Foundation, Wien, Produktion: ORF

Seite 151
Mobiles Büro, Dreharbeiten,
aus: Archiv Generali Foundation, Wien, Fotograf: Erhard Jungnikl, ORF

Seite 155
Hans Hollein (mit Peter Noever): Spray zur Umweltveränderung (Svobodair), 1968,
aus: Archiv Generali Foundation, Fotograf: Werner Kaligofsky

Seite 158
Axonometrie Mobiles Büro – Plug-in-Hülle für eine weltumspannende Infrastruktur

Seite 162
David Greenes Suit-Home-Performance auf der Triennale 1968 in Mailand,
aus: Archigram-Archiv

Seite 167/169
Filmstills von Yoko Onos und John Lennons Bagism-Pressekonferenz im Hotel Sacher in Wien, im Frühjahr 1969,
aus: David Leaf, John Scheinfeld: The U.S. vs. John Lennon, 2006, Timecode: 15:50, Urheber unbekannt

Seite 171
Haus-Rucker-Co: Gelbes Herz,
aus: Archiv Günter Zamp Kelp

Seite 173
Haus-Rucker-Co: Schnittzeichnung Gelbes Herz,
MUMOK, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien,
Leihgabe der Artothek des Bundes

Seite 181
Filmstills verschiedener Dokumentarfilme der Bed-in-Performances in Amsterdam und in Montreal, März und Mai 1969,
Urheber unbekannt

Seite 183
Filmstill Bed-in Amsterdam,
aus: David Leaf, John Scheinfeld: The U.S. vs. John Lennon, 2006,
Timecode: 27:10, Urheber unbekannt

Seite 187
Inserat des Queen Elizabeth Hotels in Montreal, späte 1950er Jahre, Download von http://www.playle.com, am 26. 11. 2008,
Urheber unbekannt

Seite 190
Hilton in Amsterdam,
aus: Michelle Provoost: Hugh Maaskant. Architect van de vooruitgang (PhD Dissertation, University of Groningern),
Uitgiverij 010, Rotterdam 2003, Urheber unbekannt

Seite 193
Zentralraum im Erdgeschoßbereich des Amsterdamer Hilton,
aus: Michelle Provoost: Hugh Maaskant, Architect van de vooruitgang (Dissertation, University of Groningern), Uitgiverij 010,
Rotterdam 2003, Urheber unbekannt

Seite 197
Filmstills Yoko Ono: Cut Piece, 1965,
Download von http://www.youtube.com/watch?v=F2IgqYiaywU,
Urheber unbekannt

Seite 201
John Lennon und Yoko Ono, Bed-in Amsterdam,
aus: David Leaf, John Scheinfeld: The U.S. vs. John Lennon, 2006,
Timecode: 23:50, Urheber unbekannt

Seite 203
John Lennon und Yoko Ono, Bed-in Amsterdam,
aus: David Leaf, John Scheinfeld: The U.S. vs. John Lennon, 2006,
Timecode: 24:15, Urheber unbekannt

Seite 206
Filmstill „John and Yoko Meet the Opposition“, Bed-in Montreal,
http://www.cbc.ca/archives/discover/great-interviews/john-and-yokos-montreal-bed-in.html am 23. 10. 2012, Urheber unbekannt

Die Welt ist Arbeit.
— Antonio Negri, Michael Hardt

Entgegen dem Diktum vom Ende der Arbeit, ja sogar trotz diverser Modelle realisierbarer Utopien wie der 20-Stunden-Woche oder der Grundsicherung dreht sich das Leben in unseren Gesellschaften weiterhin um Arbeit. Das ehemalige Prinzip der Gleichräumigkeit und Gleichzeitigkeit von Arbeitsprozessen sowie der funktional eindeutigen Zuschreibung von Produktionsräumen löst sich mit den aktuelle Arbeitsorganisationen dieser diffundierenden, sich immaterialisierenden Arbeit auf. Die Produktionsmodi und Produktionsmittel bedingen heute nicht zuletzt andere arbeitsräumliche Figurationen, die sich permanent neu und in noch beispiellosen Formationen manifestieren. Den räumlichen Organisationen dieser zunehmend immateriell werdenden Arbeit widmet sich dieses Buch.

kollektive gestalten
Band 1

ISBN 978-3-85132-705-2
26,00 € www.turia.cc

